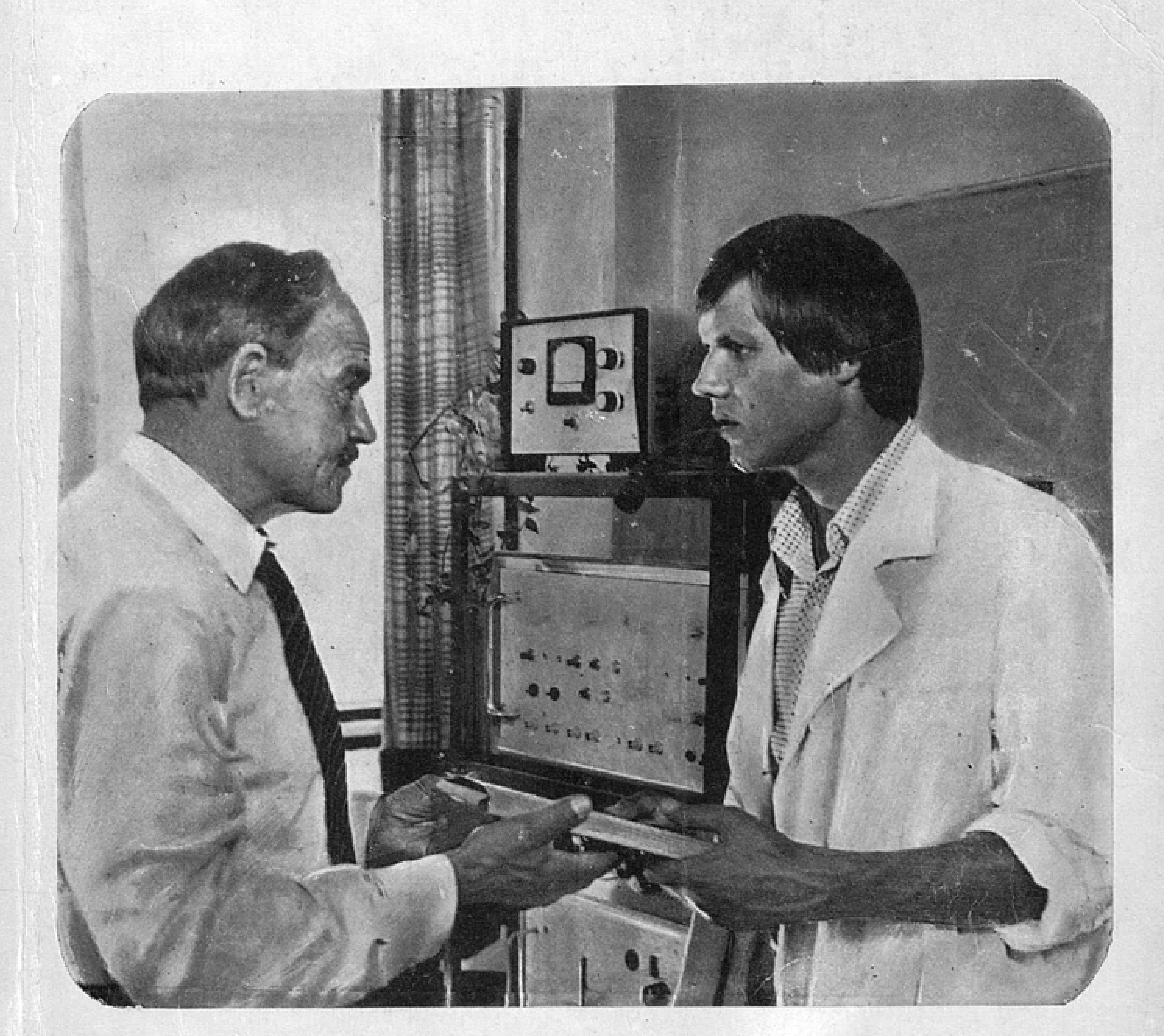
43

ISSN 0130-6405



Искусство КИНО

5 1979



Искусство кино

1979
5

Ежемесячный журнал
Основан в 1931 году
Орган Государственного комитета СССР по кинематографии и Союза кинематографистов СССР

Оформление Германа А. А.
Художественный редактор Петрова Э. С.
Технический редактор Иванова Т. Ю.
Корректоры Бирзина О. В., Коренева Н. А.

Издание Союза кинематографистов СССР
Цена 1 руб.

Рукописи не возвращаются
Фото и адреса актеров редакция не высылает

На 1-й стр. обложки
Михаил Глузский и Александр Галибин в фильме «Иванцов, Петров, Сидоров...» (режиссер К. Худяков, «Мосфильм»)

На 2-й стр. обложки
Лариса Блинова в фильме «Предательница» (режиссер Н. Хубов, Центральная киностудия детских и юношеских фильмов имени М. Горького)

На 4-й стр. обложки
Эржебет Кутвельди и Петер Андораи в фильме «Сигнальный выстрел» (режиссер Петер Бачо, производство «Диалог», Венгрия)

Содержание

Iskusstvo Kino

Cinema Art

Адрес редакции: 125319, Москва, ул. Усиевича, 9. Тел. 151-02-72.
Сдано в набор 14.2.79
Подп. к печати 12.4.79 А-03162
Формат бумаги $70 \times 90^1/_{16}$,
печ. л. 12, усл. п. л. 14,
уч-изд. л. 18,3.
Печать высокая
Тираж 56000 экз. Заказ 408
Чеховский полиграфический комбинат Союзполиграфпрома Государственного комитета СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли,
г. Чехов Московской области

В. Кузнецов

Гражданином быть обязан

Интервью о задачах и путях кинопублицистики о молодежи и для молодежи ведет и комментирует З. Фурманова

Проблемы воспитания детей всегда стояли перед отцами, всегда требовали своего оптимального решения, но никогда еще многообразные усилия целой социальной системы не были так концентрированно и открыто устремлены к воспитанию новой генерации граждан, как это происходит в жизни нашего общества развитого социализма. И это естественно: формировать молодое поколение — значит уже сегодня формировать завтрашний день своей Родины, уже сегодня создавать будущее.

58 лет назад, выступая на III съезде совсем молодого тогда комсомола, Владимир Ильич Ленин в качестве главного выделил вопрос о том, «чему мы должны учить и как должна учиться молодежь, если она действительно хочет оправдать звание коммунистической молодежи, и как подготовить ее к тому, чтобы она сумела достроить и довершить то, что мы начали» [1].

Эта ленинская постановка вопроса полностью сохранила свою актуальность и в наши дни. «Чему мы должны учить молодежь и как она должна учиться (конечно, не только в школьном, но в более широком смысле — в смысле науки жизни), чтобы стать достойной строительницей коммунизма,— это и теперь главное в работе комсомола и в партийном руководстве этой работой», — подчеркнул в речи на XVIII съезде ВЛКСМ Генеральный секретарь ЦК КПСС, Председатель Президиума Верховного Совета СССР Леонид Ильич Брежнев.

И сегодня внимание партии и государства к проблемам роста, воспитания, закалки входящих в жизнь поколений советских людей — это исторически сложившийся важный компонент общепартийной, общегосударственной деятельности, высшая цель которой — формирование новой, коммунистической личности.

Все это следовало вспомнить, чтобы ввести читателя в круг вопросов, обсуждаемых в нашей беседе с Владленом Кузнецовым.

Имя Владлена Кузнецова, видного украинского публициста, хорошо известно всем, кто внимательно следит за развитием советского документального кинематографа. Ограничусь поэтому тем, что напомню читателю наиболее значительные работы Кузнецова-сценариста, снискавшие высокую оценку на различных фестивалях, смотрах документального кино у нас и за рубежом. Так, достаточно вспомнить, что на Всесоюзном кинофестивале в Ленинграде в 1968 году был учрежден и впервые вручен приз за лучший дикторский текст в связи с работой В. Кузнецова в фильме «Человек и хлеб» (режиссер И. Стависский, «Киевнаучфильм», 1967).

Столь же высоко был оценен в 1970 году на Всесоюзном фестивале в Минске дикторский текст В. Кузнецова к фильму «Раздумья о современнике» (режиссер Л. Удовенко, «Киевнаучфильм», 1969).

За работу над фильмом «Убийца известен» (режиссер Л. Удовенко, «Киевнаучфильм», 1973) В. Кузнецов был удостоен звания лауреата премии имени Ярослава Галана; за ленту «Тайна алмаза» (режиссер К. Лундышев,

---

[1] В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 41, стр. 301.

«Киевнаучфильм», 1973) — звания лауреата Ломоносовской премии.

На Международном фестивале документальных фильмов в Лейпциге (1973) снятый по сценарию В. Кузнецова фильм «Завтрашняя земля» (режиссер А. Залозов, «Киевнаучфильм», 1972) был удостоен высшей награды — «Золотого голубя». На Международном кинофестивале в Риме в 1974 году Гран-при был вручен созданному при участии В. Кузнецова фильму «Биосфера. Час осознания» (режиссер Ф. Соболев, «Киевнаучфильм», 1973).

Двум из пятнадцати полнометражных документально-публицистических фильмов, в которых автором сценария был Владлен Кузнецов, присуждены Главные призы Всесоюзных кинофестивалей: «Экономика — главная политика» (режиссер И. Стависский, «Киевнаучфильм», 1975) — во Фрунзе; «Ум, честь и совесть эпохи» (режиссер А. Косинов, «Укркинохроника», 1977) — в Ереване.

Наша беседа с Владленом Николаевичем состоялась вскоре после завершения работы над фильмом «Слово о хлебе», снятом режиссером Г. Шкляревским по сценарию моего собеседника [2].

В этом нашем разговоре мы сосредоточились в первую очередь на комсомоле, на проблемах молодежного фильма — фильма о молодежи и для молодежи: готовился пленум правления СК СССР на эту тему, хотелось настроить себя и читателей на волну этого пленума.

З. Фурманова. У нынешнего нашего разговора, Владлен Николаевич, должна быть особая направленность. Все проблемы документальной кинопублицистики, которых мы коснемся, хотелось бы рассмотреть через «проблемы зрителя», и прежде всего — молодого. Составляя сегодня абсолютное большинство киноаудиторий, он, насколько я могу судить, очень мало знаком с документальным экраном.

Отсутствие или, скажем так, нерегулярность контактов молодого зрителя с таким идеологически важным и всегда злободневным видом киноискусства, каким является документальная кинопублицистика, не может не тревожить. Тем более что тут прослеживается отсутствие интереса с обеих сторон: кинокамеры к молодежи и молодежи к кинокамере документалиста. Так замкнулась цепочка, в которой трудно даже определить порой первоначальное, первопричинное звено. Но не случайно, что анализ одного из немногих наших молодежных киножурналов «Ровесник» (ЦСДФ) вынудил критика Т. Мамаладзе задать укоризненный вопрос: «Чей ровесник — «Ровесник»?» («Искусство кино», 1978, № 4). На поверку в этом журнале обнаружилось лишь несколько интересных, содержательных, ярких сюжетов, ориентированных на молодого зрителя. А в остальном он мало отвечал и социальным ожиданиям молодежи, и современному уровню кинопублицистики.

Что же это такое? Издержки, недостатки нашей практической деятельности в сфере искусства и педагогики или отсутствие интереса у документального кино к молодежи?

В. Кузнецов. Вы говорите «фильмы о молодежи», а я бы сказал несколько иначе — «фильмы для молодежи». По-моему, так вернее.

«Прокрутите» мысленно хотя бы несколько наших документальных кинолент. Вы обнаружите, что среди них почти нет таких, которые бы не содержали драматургической линии или темы, определенным образом связанных с важными для молодых людей мотивами. Это объясняется и тем, что молодость — такой «недостаток», который быстро проходит, и тем, что большинство населения нашей страны — граждане до 30 лет, то есть года рождения 1948-го и позже... И тем, наконец, что, по выражению В. И. Ленина, КПСС — партия будущего, а будущее принадлежит молодежи.

В этом убеждает меня и собственная, почти двадцатипятилетняя кинопрактика. В ней было несколько чисто молодежных работ, скажем, «Раздумья о современнике» — на материалах Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Софии, «Иду дорогой века» — о строителях БАМа, «Уроки на завтра», в основе которой лежали проблемы образования и воспитания в век научно-технической революции. Но это не все. Скажу определеннее: я не могу припомнить ни одной картины из шестидесяти, в которых я участвовал как автор, где бы не звучали темы интересные, важные для молодежи.

Картина «Убийца известен» разоблачала украинский буржуазный национализм. Она повествовала о судьбе парня из волынского се-

---

[2] Об этом фильме см.: «ИК». 1978, № 12.

ла Грыця Кули, которого, едва достигшего совершеннолетия, националисты в период фашистской оккупации обманом, посулами и угрозами превратили в послушное свое орудие. А потом он тридцать лет просидел безвылазно в материнском сарае, старея в зверином одиночестве и глядя сквозь щель на жизнь молодеющего родного села, далекого от него, как звезды.

Картина «Хлеб Украины. Год 1977» поднимала тему борьбы за украинские хлебные миллиарды. И открывала для зрителей образ девушки-комбайнера Тани Стрижак из колхоза имени Карла Маркса на Херсонщине, которая в свои восемнадцать лет вместе с братом Виктором намолотила столько зерна, что это позволило назвать ее, без всяких преувеличений, кормилицей многомиллионного города.

Не могу не заметить, что и в 1978 году, сохраняя верность себе, Таня Стрижак намолотила почти вдвое больше хлеба, чем в 1977. Этого количества достаточно, чтобы один день кормить всю Москву.

И в картине «Ум, честь и совесть эпохи», посвященной Коммунистической партии Советского Союза, показывая революционно-преобразующую деятельность коммунистов, просто невозможно было не показать героические судьбы комсомольцев. Да и слово о партии, сказанное в фильме молодой ивановской ткачихой, Героем Социалистического Труда Валентиной Голубевой, получилось одним из самых емких, волнующих и ярких...

Все это не случайно. Чем ближе знакомишься с делами и проблемами нашей молодежи, чем глубже врубаешься в пласты молодежной тематики, тем яснее осознаешь, какая это безграничность и бездонность.

Совсем недавно, к 60-летию ВЛКСМ, на «Укркинохронике» была снята картина о прошлом и настоящем комсомола, советской молодежи. Большая съемочная группа во главе с режиссером Александром Кошновым облетела и объездила всю страну. Мне тоже довелось в процессе работы над картиной многократно встречаться с самыми разными представителями комсомольцев 70-х годов, с нынешним поколением двадцатилетних. Это и восхищает, и ошеломляет, и обнадеживает, и будоражит, и захватывает. И вместе с тем — наводит на непростые раздумья, требует подчас критического осмысления. И, безусловно, с полной определенностью убеждает, что кинематограф, несмотря на все свои «молодежные» успехи, явно недостаточно, нередко — отставая, частенько — без классовой остроты и партийного атакующего напора, занимается темами и проблемами нашего юношества...

Нет, в это нужно вдумываться опять и опять. 130 миллионов человек, больше половины населения огромной страны — люди в возрасте до тридцати. Перед Великой Отечественной войной нас вообще было 170 миллионов. А теперь одной только молодежи 130 миллионов! Чего, казалось бы, и желать этим нынешним молодым? Какими проблемами мучиться? Сыты, одеты, ухожены... Даже будни их куда безоблачней, чем редкие праздники дедов и отцов. Что же — «от добра добра искать»? В том-то и фокус, что непременно надо искать от добра добра! И кому, как не кино, помогать молодым вырываться из сытого покоя, к острым и важным проблемам дня, нашей трудовой повседневности. Помогать им в этом в соответствии или... вопреки их собственным желаниям.

Любопытно, что в самом понятии «благополучие» заключена опасность: благо-получие. Оказалось, что, получая блага, можно потерять себя. Можно пользоваться благополучием, как комбайнер Таня Стрижак, обеспечивая хлебом целый город, а можно — обкрадывая и обгладывая других и самого себя. Как ребятки из нашей с режиссером И. Гольдштейном картины «Четыре выстрела в двух безоружных женщин». Все у них было, у этих парней, кроме птичьего молока. Захотелось и его — пошли грабить сберкассу. Так становится ясно, что слово «благополучие» окрашивает в радостные или мрачные тона сам человек красками с палитры своих нравственных ценностей.

Как мне кажется, на сей счет интересно высказался за «круглым столом» журнала «Вопросы философии» «Взаимодействие науки и искусства в условиях НТР» писатель А. Стругацкий. «Сравнительно недавно,— сказал он,—

маститые моралисты были убеждены, что как только массовый человек будет полностью удовлетворен материально, он неизбежно и автоматически начнет отдавать все свои силы беспредельному духовному развитию. Но оказалось, что это не так. В схеме «работа — материальное насыщение, насыщение — духовный рост» был упущен (или игнорирован) чрезвычайно существенный момент.

Дело в том, что пределы материального насыщения есть функция не только и не столько физиологии, сколько психологии. Аппетит к материальным благам человек получает при рождении. Аппетит к благам духовным возникает только при правильном воспитании. Скачок в уровне материального обеспечения, вызванный НТР, не был подкреплен колоссальной и кропотливой воспитательной работой и застал население многих развитых стран врасплох. Так появился на Западе Массовый Сытый Невоспитанный Человек»

Но займемся своими собственными делами.

...В этом году на заочное отделение факультета журналистики Киевского университета имени Т. Г. Шевченко сдавал конкурсные вступительные экзамены корреспондент одной районной газеты. На экзамене по русской литературе в его билете оказались вопросы по Маяковскому и Чехову. Дальше события разворачивались так. Маяковского я не знаю, потому что не люблю. Почему не люблю? Он не лирик. Кто мой любимый лирик? (долгая пауза)... Есенин. Какие его стихи знаю? (очень долгая пауза)... «Я по-прежнему такой же нежный, не грусти, старушка, обо мне...» Больше не помню... Много работы — вот и перепутал... Чехов... тягучая пауза... Чехов... Рассказы, повести?.. Некогда как-то читать... Пьесы? (снова — пауза)... Кажется, он написал «Ревизор»... Кого читаю из современных советских писателей? (бесконечная пауза)... Нет, фамилий Бондарева и Трифонова не слышал...

Приемная комиссия еле сдерживала хохот, те, кто готовился к ответу, смеялись открыто, а парень ушел с двойкой, но без тени смущения: забронированный ограниченностью, он был уверен в своей правоте и в заблуждениях окружающих. И это выглядело страшнее всего. Потому что он уходил в жизнь, где все не так однозначно, как на экзаменах, и где не исключена такая ситуация, когда он сам получит возможность ставить кому-то двойки. Вот уж когда будет не до смеха. Да и сейчас впору не улыбаться, а хвататься за голову. Потому что виноваты в этом клиническом случае мы сами. Мы — воспитатели в целом. И мы — кинематографисты в частности. Если бы этот идеолог (он ведь и со своей чудовищной двойкой будет продолжать работать в районной газете) увидел хотя бы те документальные фильмы о русской и советской культуре, которые есть, тем более если бы таких фильмов было больше, чем есть, я не верю, что его духовный мир блистал бы столь внушительными пустотами.

Что такое этот абитуриент — анекдот или явление? Надо ли тут смеяться или, возможно, плакать?

Трагедии вроде бы тут никакой нет. Мы и после этого случая останемся самой читающей страной в мире. И широкая эрудиция наших юношей и девушек, глубокая духовность их мировосприятия будут по-прежнему изумлять и восхищать непредубежденных буржуазных наблюдателей. Но факт есть факт: рядом с духовно богатыми юношами и девушками у нас есть и духовно нищие (хотя и в безусловном меньшинстве!). И я так понимаю, что доля вины за это лежит и на мне лично. Как и на всех тех, кто имеет отношение к просвещению и воспитанию советского молодого человека.

Сам по себе уважаемый товарищ потомок поэта Владимира Маяковского может, как выясняется, и не изъявить желания рыться в «окаменевшем дерьме» истории, а уши его, если пустить дело на самотек, могут оказаться закрытыми даже для громового голоса «горлана-главаря».

Мы правильно говорим, что воспитывает сама наша советская действительность. Но нельзя забывать, что каждое поколение соприкасается непосредственно лишь с отдельными пластами действительности. Сегодня воспитывают БАМ, КамАЗ, «Атоммаш», Космос. Вос-

питывают Москва и Киев, Ташкент и Рига — вся наша многонациональная и многослойная советская культура. Но уже не воспитывают непосредственно строительство ХТЗ и Днепрогэса, рекорды Алексея Стаханова и Марии Демченко, подвиги Матросова, Космодемьянской и молодогвардейцев. Они воспитывают лишь тогда, когда включаются в среду воспитания чьей-то умной и заботливой рукой. Чьей рукой? Уверен, что и нашей — рукой кинодокументалистов.

Нет сомнения, что наша история и наш сегодняшний день обладают полнейшим арсеналом средств, позволяющих формировать людей идейно зрелых, духовно богатых, предельно активных в своем социальном и трудовом самовыражении. Но именно формировать, а не созерцать, как идет этот процесс формирования: местами — густо, а местами — пусто.

Нашу страну, наш строй нельзя упрекнуть в том, что они не готовят новые поколения к новой жизни. Иначе мы бы не прошли за 60 октябрьских лет путь, равный столетиям. Но все-таки сытый сотрудник районной газеты, который приписывает «Ревизора» Чехову и знает из Есенина лишь полторы изуродованных строки,— это не миф, а реальность. И еще одно подтверждение того, что никакие возможности в общественной жизни не реализуются автоматически, что типичное для всей нашей жизни отнюдь не распространяется огулом на все конкретные случаи.

Вот где, как мне кажется, контрапункт современного кинематографического ви́дения молодежной проблематики. В картинах о молодежи и для молодежи надо как бы скрещивать на экране противоречия жизни, замыкая их на зрителе. Противоречия внутри личности и вовне ее.

Я гоню от себя мысль, что сытый сотрудник районной газеты, не имеющий представления о Маяковском и Чехове, будет учить Таню Стрижак на страницах какого-нибудь издания, как растить хлеб, как относиться к своему делу и как понимать документальный кинематограф.

Но, будь моя воля, я бы со всей резкостью столкнул эти две человеческие судьбы на документальном экране, чтобы хоть на каплю уменьшить вероятность их столкновения в жизни.

...Особенно остро, что такое молодежная тема в документальной кинопублицистике, я почувствовал более десяти лет назад, когда на Киевской студии научно-популярных фильмов вместе с режиссером Изяславом Стависским работал над фильмом «Человек и хлеб». Пожалуй, только тема «войны и мира» может сравниться по значимости с тем жизненно важным материалом, к которому мы тогда прикоснулись. И сразу же перед нами возникла задача: как, на каких принципах выстроить кинорассказ, чтобы значительность и величие темы вошли в сознание зрителя, особенно молодого, кровно необходимой, трепетной частицей его собственного естества?

Было решено построить всю драматургию фильма на осмыслении того, что делал, делает и должен сделать в будущем человек в извечной своей борьбе за изобилие, в борьбе, где благополучие и нравственность переплелись особенно крепко. Вспоминаю строки авторского запева: «Человек и хлеб. Человека и хлеба. Человеку и хлебу... В этой грамматике — история. И они собираются ее продолжать...»

Они — это будущие студенты сельскохозяйственной академии имени Тимирязева; теперь, спустя годы после того, как кинокамера познакомила нас, они — полноправные хозяева земли. А тогда мы, кинематографисты, только выходили с ними на первый большой разговор о большом хлебе: «Городская булка стоит 6 копеек, батон — 12, арнаутка — 17... Просто хлеб — хлеб вообще — стоит всей жизни...» И не чьей-то, а именно твоей, стремился показать и доказать наш фильм. Твоей, как частицы всего рода человеческого. И твоей, как совершенно незаменимого, личностно уникального, неповторимого мира. Целой Вселенной.

—... Включить человека, конкретность его судьбы в общечеловеческую систему бытия и этических построений, в поток истории? Научить разумению быстротечности жизни и осознанию жизни своей собственной как «мига между прошлым и будущим»? Не слишком ли грустно для человека, особенно молодого, которому так часто кажется, что он — бессмер-

тен, а мир создан и существует лишь для него одного? Не слишком ли сложно для документальной кинокамеры, опирающейся на конкретность реально происходящих событий?

— А даже если грусть? А даже если сложность? Очень хорошо, что грусть и что сложность. Жизнь, как заметил Владимир Ильич Ленин, движется вперед противоречиями. А современный мир противоречив, как никогда. Точно так же справедливым пока остается и то, что написал Маяковский: для веселия планета наша мало оборудована.

Спору нет, в социальной ячейке того или иного советского молодого человека, в микроклимате, который его окружает, все может быть очень ясно и очень благополучно, без сложностей и без поводов для грусти. Так сказать, никаких конкретных, лично задевающих причин, чтобы звонил колокол.

Но вот вопрос: что считать лично задевающими причинами? В этом — вся соль. Один привыкает (опять же не без посторонней помощи) включать сюда лишь то, что происходит совсем рядом, в окружности с радиусом в десять метров (все тот же принцип — «мой дом — моя крепость» или «моя хата с краю»), а другой увеличивает протяженность такого радиуса до масштаба параллелей и меридианов земного шара. И его социальный микроклимат всеми своими параметрами органично сопрягается с социальным климатом целой планеты.

И тогда уж противоречий, сложностей и поводов для тревоги более чем достаточно. Тут уж вдыхаешь не только ароматный дым сигарет, но удушающий дым фашистских крематориев. Кожей чувствуешь не только «фирменные» джинсы, но орудия пыток чилийской охранки. И живешь, как своей собственной жизнью, и жизнью американского негра, и жизнью французского безработного, и жизнью казненного по нелепому навету китайца, и жизнью пакистанского дервиша, умирающего от голода...

Сошлюсь опять же на Маяковского: «Тот, кто постоянно ясен — тот, по-моему, просто глуп». Чем ограниченнее и мельче человек, тем он самоувереннее, самодовольнее. Ему кажется, что он — счастлив. Но он — глубоко несчастен. Это мало — быть оптимистом д о т о г о, как ты осознал свою кровную связь со всем человечеством и свою личную ответственность за его ошибки и беды. Вот если ты остался оптимистом, если к тебе пришла ясность п о с л е т о г о, как ты стал интернационалистом и патриотом, частицей своего народа и всего человечества, тогда ты действительно Человек, тогда ты достоин этого высокого имени.

Но все это трудно. Ох как трудно. Какой нужно иметь кругозор, какое воображение! Нужно стать «чувствилищем» огромного мира. А это и не каждому поэту доступно. Нужно перевоплощаться в тысячи лиц. А это даже не всякому актеру дано. Нужно свободно перемещаться не только в пространстве современности, но и во времени истории. А это не всякому ученому по плечу.

Что же, выходит: предложенная цель недостижима? В идеале — видимо, так. Но не стремиться к этому настоящий человек не имеет права. И мне кажется, что документальный кинематограф в выработке такого стремления в силу самой своей специфики плодотворнее многих других средств идеологического воздействия.

То, что было стремительным сиюминутным впечатлением хроникера, неизбежно становится на киноэкране олицетворением эпохи или хотя бы каких-то ее черт. Сегодняшняя конкретность оборачивается завтрашней обобщенностью. Бесценна возможность уже навсегда отмеренные временем минуты жизни человека и человечества «отмерить» во всей их зримой закономерности еще и еще раз. А эту возможность дает кинолента.

«Банальная» кинохроника, которую крутят в качестве бесплатного довеска перед порцией «большого искусства» (и в кавычках, и без кавычек!), — это ведь действительно сбывшаяся мечта о мгновении, которое удалось остановить. И не просто остановить, но заново воспроизвести, пристально рассмотреть, многократно пережить. И повторять тот или иной урок истории до тех пор, пока он не отпечатается в памяти человека и человечества настолько прочно, чтобы все-таки научить, все-таки

избавить новые поколения от повторения отцовских и дедовских заблуждений, все-таки не утерять безвозвратно самое ценное из приобретенного опыта.

Видимо, каждый человеческий разум и каждое сердце подспудно осознают и чувствуют это. Обратите внимание: нет, пожалуй, такой исторической кинохроники, которая бы старилась не относительно, а абсолютно, которая бы переставала быть интересной и поучительной, выламывалась из рамок искусства и истории. С художественными лентами такое случается: смотришь старую картину и ничего, кроме раздражения и иронии, она не вызывает. С документальными фильмами такого не бывает...

Таким образом, документальный экран, если его использовать с толком, становится незаменимым воспитателем двух величайших социальных свойств подлинно передового человека XX века: чувства историзма и чувства современности в сочетании, представляющем, как спираль наследственной ДНК,— единое целое: вчера, которое становится сегодня, и завтра, которое вырастает из сегодня.

Мне вспоминается оставшийся за кадром рассказ Валентины Голубевой — одной из героинь фильма «Ум, честь и совесть эпохи». Во время пребывания на Кубе она встретила на улице Гаваны человека в костюме, сшитом из сотканного ею в Иванове материала. Она и раньше прекрасно знала, что продукция ее фабрики идет в разные страны. Но одно дело знать абстрактно, а другое — увидеть своими глазами, на «противоположной» стороне земли твоими руками сделанную вещь, которая стала частью чьих-то будней, кому-то доставила радость. Она была обрадована и взволнована до слез. Потому что вдруг остро ощутила свою неразрывную соединенность с этим незнакомым человеком.

Но согласитесь, что лететь в другое полушарие, чтобы в тебе вспыхнуло чувство современности, — не самый простой способ. Пойти в кино — проще. Правда, полной уверенности, что эффект будет таким же значительным, пока нет.

— Попробуем представить процесс эмоционального и социального включения личности в жизненное и историческое пространство с помощью документальной кинокамеры. Прежде всего нам необходимо, видимо, принять как данность, что каждый новый человек приходит в жизнь со стремлением переделать ее по-своему и утвердиться в этой — переделанной в соответствии с собственными стремлениями — жизни.

— Лишь понимая и принимая право молодежи на самоутверждение, на поиск собственных путей становления (к примеру, как в лучших эпизодах интересного фильма режиссера В. Виноградова «Час ученичества»), мы сможем помочь нашим юным современникам в формировании активной жизненной позиции. Позиции, безусловно вырастающей из сплава собственных притязаний и чувства историзма, то есть умения понимать, что ты пришел в мир, который был до тебя и будет после тебя. И ты, являясь особой, неповторимой Вселенной, тем не менее не существуешь сам по себе, но включен в социальный, в исторический процесс, где и тебе уготовлено место.

Как жаль, что для многих из нас история не оживает в школе, особенно история современности: та желанная социализация личности, о запоздалости которой у наших юных акселератов так модно теперь сожалеть, происходила бы гораздо раньше и гораздо активнее, если бы ребята в школе «проходили» историю и по документальным кинолентам, ставшим полноправным компонентом учебных планов и педагогических методик.

Не только факты, не только социально-нравственные понятия, но важнейшие мировоззренческие категории, выступив в живой плоти кинообраза, наполнились бы для юношеской аудитории конкретным, зримым словом. Фильмы Романа Кармена, обладавшего удивительной интуицией хроникера-публициста и поспевавшего с кинокамерой к важнейшим историческим поворотам эпохи; кинопоэмы Константина Симонова, рожденные в гармоничном союзе документальной убедительности и духовно насыщенного авторского слова — лирического и гражданского; киноразмышления Михаила Ромма о высотах и безднах человеческой природы, о взлетах и падениях «человека разумного»...

Разве это — по «эффекту присутствия» и «эффекту вовлечения», по силе узнавания и сопереживания — меньше весит, чем мемуары Корнея Чуковского или маршала Жукова, воспоминания Эрнста Кренкеля или записные книжки Ильфа и Петрова?

Так почему же огромный интерес, возникший в последние десятилетия к документальной прозе, никак не распространится на область документального кино? Неужели документальный экран в меньшей степени позволяет принять мир «из первых рук», познать природное и социальное окружение, оперируя первоисточниками? Нет, причина, видимо, в другом.

...Если бы сегодня был вдруг проведен среди молодых зрителей социологический опрос: назовите двадцать советских документальных фильмов, которые вы просмотрели и запомнили, то результаты такого опроса, почти наверняка, ошеломили бы нас своей «неурожайностью».

С другой стороны, если провести социологический эксперимент, отобрав двадцать лучших советских документальных картин, показав их соответствующей репрезентативной молодежной аудитории и попросив их оценить, то легко было бы обнаружить, что картины эти молодым зрителем принимаются.

Что бы засвидетельствовала такая вот гипотетическая (а для меня — априори бесспорная) проверка? Только то, что и без нее всем известно: положение, при котором документалисты делают кино, а зритель его не видит.

В кинотеатры вроде бы и не очень удобно затаскивать «силком» на документальные ленты. Особенно — серьезные. И часто, чего греха таить, важные в социально-политическом плане картины идут при пустом зале. Конечно, гораздо легче запускать подобные фильмы на сеансах в девять часов утра (что с успехом и делается) и одновременно призывать к созданию более интересных зрительски, кассовых лент.

Но ведь давно известно, что в искусстве предмет создает ценителя! И человек, который всю жизнь смотрел только фильмы о крокодилах, не сможет оценить по достоинству даже самый выдающийся политический кинобоевик.

Кто спорит, картины обязательно, непременно нужно делать интересные. И для молодежи и не для молодежи. Но вместе с тем необходимо изо дня в день последовательно и неустанно формировать, расширять, исправлять зрительские критерии «интересно — неинтересно».

Восприятию серьезного кинематографа следует учить точно так же, как и восприятию серьезной музыки. А значит, надо создать такую общегосударственную систему проката документального, публицистического фильма, которая бы исключала неразвитость чувства экрана у *каждого* молодого человека.

Если бы так произошло, то через определенное время сформированный таким образом, более зрелый идейно, более грамотный эстетически, более компетентный и более требовательный зритель оказал бы в свою очередь и качественно новое благотворное воздействие на развитие документального кинематографа. И мы поднялись бы на следующий, более высокий виток спирали во взаимодействиях и взаимообогащении кино и зрителя.

Чтобы быть еще определеннее, я, умышленно заостряя проблему, скажу так: если не ставить перед собой задачу выбрасывать на ветер народные деньги и творческую энергию многих людей, нужно самым срочным образом либо вообще отказаться от документального кино, либо приблизить его к зрителю, а зрителя — к нему. Думаю, что ни у кого не поднимется рука сделать первое. Стало быть, необходимо немедленно делать второе. Причем — не кустарно, не латая «тришкин кафтан», а основательно, в общегосударственном масштабе.

Здесь недальновидно ориентироваться лишь на личную инициативу — на вкус и знания отдельного педагога, заведующего клубом, методиста конторы кинопроката или любого другого вдруг загоревшегося энтузиаста. Без этого не обойтись. Но импульсивный, неизбежно ограниченный рамками неполного

знания личный энтузиазм хорош лишь как часть программы.

Глобальное решение вопроса видится в научно и психологически обоснованных рекомендациях высококвалифицированных специалистов — киноведов, педагогов, социологов, чьи разносторонние исследования послужат основой тематических циклов и соответствующих методик во всесоюзном масштабе. Между прочим, сейчас не существует даже статистики зрительских посещений документальных и научно-популярных фильмов. А если по какой-то «сверхсущественной» картине все-таки потребуется узнать, смотрят ее или не смотрят, то на такой опрос необходим специальный приказ высоких кинoинстанций. Не есть ли это довольно многозначительный признак негласного признания некой второстепенности документального кино?

Все это говорит об одном: давно пора создать комплексную систему воспитания молодежи с учетом огромных возможностей документальной кинопублицистики. Причем, осуществив долгосрочное проблемно-тематическое планирование. Скажем, до 2000 года. Что, удивляет, пугает или смешит такая цифра? Любое из этих чувств только лишний раз подтверждает, как ненаучно относимся мы пока что ко многим мощнейшим видам оружия из нашего идеологического арсенала. Задача спланировать на 15—20 лет вперед какую-нибудь комплексную социально-экономическую или фундаментальную научную программу воспринимается сегодня совершенно естественно. А для кино — нет? Ну ничего, не сомневаюсь, что и до документального кино как средства воспитания подрастающего поколения дойдет очередь; дождется и оно комплексного и масштабного научного подхода.

Трудно сейчас загадывать заранее, как оно будет развиваться, но ясно одно: если так не случится, мы будем нести серьезные и неоправданные идейные потери.

Согласитесь, что трудно понять, почему многосерийная, во весь рост, документальная киноэпопея о Великой Отечественной войне была сделана советскими кинопублицистами не по заказу ЦК ВЛКСМ или Министерства просвещения СССР, а по заказу американского телевидения.

Это — тоже важно и нужно, как и создание многосерийной «Нашей биографии». Если потребуется, сюда можно приплюсовать еще немало творческих побед. Но все-таки даже в этих победах проступает определенная спонтанность. За ними угадывается не железная закономерность системы, плановой предопределенности, а счастливый случай, растопыренные пальцы, а не сжатый кулак.

— Вы заговорили сейчас о масштабно планируемой «агитации фактами», вернее, кинофактами. У советских кинопублицистов здесь есть немалый исторический опыт, чрезвычайно действенный. Достаточно вспомнить об обязательном включении в состав революционных агитпоездов ВЦИК киновагонов, а в сам коллектив — кинооператоров-хроникеров. Уже с первых шагов советской власти партия с серьезнейшим вниманием относилась к возможностям киноэкрана, в частности документального.

Агитпоезда, как известно, не остались единичной инициативой. В феврале 1920 года у них появились наследники: многократно уменьшенная, но функционально родственная аналогия — «красная повозка». Августовская «Киноправда» за 1922 год посвятила «красным повозкам» небольшой сюжет. Суть его — демонстрация мобильности и действенного влияния этих прообразов кинопередвижек на самые широкие массы.

Показательно, что в такой каждодневной киноагитационной работе принимали участие крупнейшие мастера кино. Они неустанно откликались программами киносеансов. Скажем, в мае 1922 года, когда по заданию МК РКП(б) проводилась двухнедельная кампания по борьбе с голодом, Бюро кинопередвижек во главе с Дзигой Вертовым демонстрировало картины исключительно по голоду, в частности, потрясающие кинокадры, отснятые Эдуардом Тиссэ в голодающем Поволжье. Но демонстрация — это еще не все. Сразу после сеансов организовывался сбор денег в пользу голодающих. Таким образом, кино последовательно становилось «важнейшим из искусств». И утверждала его в этом качестве именно кинохроника, с которой, по мысли Владимира Ильича Ленина, и следовало начинать производство истинно советских лент.

— Вот вы сейчас затронули еще одну важнейшую социальную функцию документального киноэкрана, которую мы подзабыли, а подзабыв, используем явно недостаточно. Документальный киносеанс — не только коллек-

тивный пропагандист, но и коллективный агитатор. Я не случайно сказал «киносеанс», а не «кинолента». Иначе бы в значительной мере потеряло смысл определение «коллективный», да и наличие агитационности — резко упало.

Вы обратите внимание: партия в последнее время не случайно уделяет пристальное внимание устной агитационной работе. В ней есть такие положительные свойства, которые трудно или почти невозможно заменить чем-то иным. Похожими свойствами, как мне кажется, обладает и киносеанс.

Мы огорчительно редко задумываемся над тем, почему у нас основным кинозрителем стал подросток. Ведь даже если у него есть все условия уютно наслаждаться телеэкраном, он скорее всего предпочтет сегодня вокзальную толчею кинотеатра. Почему? Не потому ли, что, приученный с детства к коллективизму, наш юный современник, сам того не сознавая, реализует тем самым свою потребность в человеческих контактах, выявляет свое чувство товарищества?

Кино, обладающее как и всякое «соборное действо» особой эмоциональной заразительностью, увлекает еще и возможностью вызывать и испытывать некое «общечувствование» в восприятии событий, разворачивающихся на едином для всех экранном пространстве. Ведь человек подвержен влиянию коллективных эмоций и действий: часто он печалится или веселится лишь потому, что окружающим грустно или смешно; присоединяется к неразумной сваре или поднимется навстречу смертельной опасности вслед за другими, вместе с теми, кто рядом.

Так почему же мы непростительно робко используем этот реально существующий канал активного воспитательного воздействия? Почему, создав великолепные предпосылки для того, чтобы превратить документальный экран в коллективного агитатора, мы годами и десятилетиями миримся с тем, что документальные ленты не доходят до массовой молодежной аудитории? Печать и телевидение — очень многое могут. Но «соборное действо» для них недоступно. Это — прерогатива кино и театра. Это — их крылья. Так не пора ли взлететь на таких же крыльях и нам, документалистам?

— Видимо, здесь мы вплотную подошли уже к разговору о «плюсах» и «минусах» в профессиональном мастерстве кинодокументалистов, их умении именно языком экрана, средствами кинопублицистики отвечать на вопросы, волнующие молодого зрителя.

Ведь все, что вы говорите о прокате документальных лент, ваш призыв срочно укреплять организацию связей молодого зрителя и документального экрана — приобретает значимость при одном непременном условии: кинопублицистика по своим идейно-художественным достоинствам должна отвечать велениям времени и требованиям (пускай подчас неосознанным) юношей и девушек эпохи НТР и зрелого социализма.

— Вы уже, наверное, заметили, что, касаясь различных сторон проблемы «молодежь и документальный экран», я стараюсь нащупать ответы на один и тот же вопрос: как сделать документальное кино органичным и непременным компонентом всего комплекса воспитания нового человека.

Если же в этом ключе говорить о профессиональном уровне наших документальных лент, то мне представляется несомненным, что главный резерв действенности лежит здесь в увеличении проблемной публицистичности наших фильмов.

Специалисты по социальной психологии утверждают, что личность ребенка впервые проявляется только тогда, когда он, имея свободу выбора, не только осознанно приемлет, но и осознанно отвергает. То есть когда он говорит не только «да», но и «нет».

В жизни в большом и в малом мы всегда стоим перед выбором, как богатырь на росстани: по какой дороге идти, что выбирать, какое принимать решение?

В фильме можно фиксировать такое положение, такой момент, когда выбор уже сделан, скрещенье дорог — пройдено, все решено. А можно, что неизмеримо труднее, показывать сам процесс выбора, сам акт внутренней или проявляющейся в действиях, в поступках борьбы.

Педагогика сейчас, как известно, все более решительно ставит перед собой задачу — на-

учить учиться. Уходит в прошлое принцип: вот мнение твоих учителей по данному вопросу, делай, как мы. На его место приходит принцип: вот проблема, вот мнение твоих учителей на сей счет, а каково твое мнение?

Наука однозначно доказала, что второй метод гораздо эффективнее, что он с большей вероятностью воспитывает творческую, активную, постоянно совершенствующуюся личность. Не потребителя, а созидателя. Не рутинера, а революционера. Не эпигона, а преобразователя.

Так вот не кажется ли вам, что в документальном кинематографе между «фильмами-результатами» (назовем их условно таким образом) или «фильмами-констатациями» и «фильмами-проблемами» и есть примерно такое же соотношение, как в педагогике между методом «повторяй за мной» и методом «учись действовать самостоятельно»?

Конечно же, пропасти между этими методиками нет. Тут многое диффундирует друг в друга. Но согласитесь, что молодому зрительному залу куда интереснее и поучительнее увидеть на экране не просто готовый образец для подражания, а как бы вместе с авторами и героями лично создать такой образец.

Это вовсе не означает, что не следует показывать уже «состоявшуюся» крупную личность, уже существующий факт или совершившееся событие. Просто в этом случае, меняя временные константы, драматургия и режиссура должны взять на себя функцию «росстани», снова и снова ставя зрителя перед выбором выхода на скрещенье дорог, заставляя его забыть о том, что он принимает перед киноэкраном решения, которые в жизни уже приняты кем-то и уже принесли свои результаты.

Чтобы было яснее, что я имею в виду, сошлюсь на три фильма «Укркинохроники» — «Слушайте Битюка», «Такая счастливая жизнь Григория Малинко» и «Свет впереди». В основе каждого из них — одна человеческая судьба. Значительная и незаурядная. Даже сенсационная. Каждый из героев картины — бесспорно, пример для подражания, образец. Но он настолько самобытен, что повторить его — невозможно. Да и не нужно. Именно там, где авторы не декларируют взятую ими судьбу (героя, которого фашисты не сломили, даже отрезав ему язык; бывшего уголовника, ставшего директором ПТУ; человека, напоминающего Василия Теркина удалой лихостью, силой и многогранностью натуры), именно там, где эта судьба как бы заново разворачивается в былых перипетиях с участием самих зрителей, — возникают пики сопереживаний и желание быть не хуже. Не так, по-своему, в своих жизненных обстоятельствах, в «своей шкуре», но не хуже.

И когда картина действительно требует от зрителя не наблюдать, а решать, не находиться, а включаться, не созерцать, а действовать, тогда вовсе не обязательно высекать романтику, эмоциональность, сенсационность из дальних странствий, из неоткрытых земель, из невероятных приключений и экзотических фактов. Тогда идейно-художественная ценность возникает из элементарной будничности. «Я показал на блюде студня косые скулы океана». Да, можно даже и так. И не обязательно ехать «за туманом» туда, сам не знаю куда. Можно, как Маяковский, обойтись и блюдом студня. Было бы уменье. А то ведь не умеючи — недолго и океан низвести до блюда со студнем.

Вот взращенный колос, вот кусок добытого угля, вот слиток выплавленного металла, вот спасенный от смерти человек, воздвигнутый дом, открытая тайна природы. Наверное, зрителю небезынтересно увидеть все это на экране. Но куда интереснее и полезнее, как бы «отмотав» пленку назад, пройти, точно в первый раз, через те скрещения альтернатив, которые либо вели, либо не вели к плодотворному результату. Ведь в этом случае не исключено даже, что кто-то из сидящих в зале обнаружит решение, при котором могли вырасти два колоса там, где вырос один. Конечно, не в буквальном понимании.

Кстати, такой творческий подход к документальному экрану одновременно избавляет и от некоторых других довольно распространенных издержек. Скажем, от пустопорожней выспренности, когда звонкие слова не подкреп-

ляются кинематографическим действием, от неадэкватности слова и зрительного ряда, от менторской нравоучительности тона, от жанрового однообразия наших лент. Это все исчезает вроде бы само собой, стоит лишь направить картину в русло проблемного действия, заинтересованного, активного кинонаблюдения за действием человека в альтернативных ситуациях, которые, собственно, и образуют течение жизни.

— Альтернативность решений предполагает, как вы отметили, постоянные столкновения «Да» и «Нет». Это тот диалектический путь, который непременно содержит взаимосвязи плюсов и минусов, движение жизни вперед как утверждение всего нового, передового, положительного («Да»), так и отрицание всего старого, отжившего, негативного («Нет»). О воспитании положительным примером мы беседовали довольно много. А что вы скажете о воспитании от противного — отрицательным примером?

— Уважать личность — вовсе не значит кутать ее в вату и держать в кузове для недоношенных. Я лично — не только за добрый, за солнечный, за гладящий по шерстке экран, но и за резкий, за суровый, за укоряющий и обличающий.

Мы приучили наших мальчиков и девочек к слишком нежному, галантерейному обращению. Они уже обучились ожидать таких документальных лент, которые удобно смотреть расслабившись, развалившись в кресле, предаваясь ленивому отдохновению, снисходительно разрешая относить и к себе те высокие эпитеты и метафоры, которыми на экране одаривается советская молодежь в целом. А правильно ли это? А не нужны ли такие картины, которые бы не ублажали, а упрекали, обличали, заставляли не развалиться, а съежиться в кресле?

Иным нашим юношам и девушкам слишком вольготно (незаслуженно вольготно!) живется за спиной таких великих и благородных исторических категорий, как «советский человек», «советская молодежь», «комсомолец».

Мне кажется, что нам сейчас очень нужны ленты, которые бы более прицельно и жестко, более требовательно вычленяли носителей самых различных антиобщественных черт из единого строя советских людей, членов ВЛКСМ, не позволяли им прятаться в общей массе, заставляли их всматриваться в себя, задумываться о собственной жизни.

На первый взгляд такой ход мысли очень легко разбить контрдоводом: а разве в нашем документальном кино дело обстоит не так, разве мало у нас картин проблемно-критических, воспитывающих не только положительным примером, но также и обличением недостатков?

Да, есть такие картины. Их — немало. И многие из них — по-настоящему хороши. Что не может тут удовлетворить? Характер, история их появления. Помнится, как лет двадцать пять назад я тщетно пытался создать фильм, анализирующий судьбы подростков-алкоголиков. Не получилось. Тогда подобных фильмов не снимали. Их стали снимать, когда убедились, что алкоголизм подростков не исчезает сам собой. И позже, без всяких управленческих трений, я написал не один, а несколько в большей или меньшей степени «антиалкогольных» сценариев и дикторских текстов («Четыре выстрела в двух безоружных женщин», «Преступление», «Обвиняю!», «Вне игры», «Покушение на красоту»). Но сколько времени было упущено?!

Второй пример. К сожалению, относящийся не к области преданий. Вот уже почти два года, как мы с режиссером-оператором И. Гольдштейном бьемся с запущенным в производство на «Укркинохронике» двухчастевым фильмом о потребительстве, о бацилле вещизма, более широко — о бездуховности, о мещанстве как о разъедающем и очень живучем социальном зле, особенно опасном в условиях материального благополучия, которое несет людям развитой социализм.

Кто может возражать против такой постановки вопроса? Тем более что она четко сформулирована на XXIV и XXV съездах КПСС? Никто! И действительно, никто и не возражает. У сценария, хотя он читался множество раз и в самых различных инстанциях, нет ни единого недруга. Все — за! Но как доходит до съемок, до того, чтобы на каком-то реальном объекте зафиксировать реальное проявление бездуховности, обывательщины,

стяжательства, накопительства и т. д., сразу же находятся какие-то причины (иной раз — почти неуловимые), по которым съемку приходится отменять. Снова и снова мы наталкиваемся на один и тот же незримый барьер: бороться с потребительством — нужно, однако... не используя факты, имеющие касательство к нашему предприятию, к нашему ведомству, к нашему региону, вообще, к той «своей рубашке», которая ближе к телу.

Но ведь истина — всегда конкретна. Тем более — киноистина. Чтобы она появилась на экране, на нее нужно навести фокус. А этот самый фокус и приводит в смятение. С печатным словом, с газетной критикой, с адресом порока, изображенного черными буковками на белой бумаге, еще можно как-то стерпеться. А попробуй стерпеться с изображением порока крупным планом на киноэкране, когда вся его отвратительная неприглядность видна воочию, даже более явственно и пронзительно, чем в жизни.

Но это и хорошо! В этом — самая большая и неотразимая сила воздействия кинематографа. Которую, как видим, некоторые не только ценят, но и побаиваются. Это легко понять, но нельзя оправдать. Конечно, то или иное социальное зло в условиях социализма можно искоренить и без помощи кинематографа. Но зачем же отказываться от сильного и действенного средства воспитания?

Мы, разумеется, от замысла картины о потребительстве не отречемся. Ведь проблема остается, и решить ее нужно. Даже если для этого потребуется еще несколько лет приплюсовать к тем двум, которые уже прошли. Но опять же, как говорится, — дорога ложка к обеду...

Вообще мы, по-моему, слишком упорно и недальновидно продолжаем относиться к молодому человеку лишь как к объекту воспитания. Надо почаще вспоминать, что он вместе с тем, и нередко — в большей степени, является субъектом воспитания. Сегодня даже для большой электронно-вычислительной машины самообучение — крайне желательное или обязательное условие ее современности. Где же тот возрастной порог, за которым мы, наконец, позволим молодежи полной мерой пользоваться на экране своей взрослостью, своим правом на самовоспитание и самообучение, своим предназначением творить будущее, утверждать новое и отрицать старое. Иными словами, пора уже и на документальном экране полностью открыть перед нашей молодежью возможность увидеть себя в той роли, которую она давно играет в нашей советской жизни.

— Вы знаете, со многими вашими мыслями мне помогает согласиться постоянная работа в киноархивах. Существующий документальный фонд весьма наглядно подтверждает, что острых, проблемных сюжетов, действий человека в критических ситуациях наши документалисты снимают непростительно мало. Во всяком случае, гораздо меньше, чем сюжетов различных собраний и официальных мероприятий, похожих друг на друга «один к одному» и, безусловно, не очень пригодных для воспитания молодежи.

Конечно, нельзя запланировать стихийное бедствие или производственный срыв, но если уметь предвидеть и не выпускать из виду потенциально проблемных «точек», вполне можно успеть туда с кинокамерой. Ведь умел же это Кармен.

— Понимаете, мы часто жестоко расплачиваемся за свое вольное или невольное стремление снимать «верняк». То, чего не нужно разведывать, искать, изучать, ждать. Пришел — увидел — победил. Так вроде и быстрее и проще. Но победил ли?

Когда нефтяники ставят буровую вышку, у них почти никогда нет стопроцентной уверенности, что нефть будет. Но они бурят, сознательно идя на риск, потому что знают: без этого риска не будет и нефти. И они ставят вышку и бурят. В этом — их работа.

А работа кино в том, чтобы рядом с ними поставить камеру — и наблюдать. Тоже рискуя и тоже веря в успех. И тогда в реальном деле у всех — и у нефтяников и у художников — возникнет единая вероятность победы — такой, как у породнившегося некогда со своим «председательским корпусом» Георгия Радова или у «вросшей» в ленинградский дом киногруппы Виктора Лисаковича. В такой одномоментности, в слитности процессов жизни и экрана и заключается во многом умение

писать кинокамерой не плоскую, а объемную, исполненную конфликтов, человеческих страстей, взлетов и падений биографию страны или биографию человека.

Наша творческая суетливость, недоказанная убежденность, что оперативность — равнозначна спешке, неумение извлекать документальность из скрупулезности и дотошности, из длительности кинонаблюдения привносят особенно печальные, невосполнимые пробелы там, где речь идет о так называемых «уходящих объектах». Много ли есть в киноархивах яркого, насыщенного, разнообразного материала о живших и действовавших уже в пору зрелости кинематографа выдающихся личностях, которые на долгое время могли бы стать властителями дум не одних своих современников, а будущих поколений. Пока соберемся отснять — человек уходит из жизни. И живой свет крупного таланта, живая сила масштабной личности, живое обаяние глубокой души, которые во всех оттенках неординарности могла запечатлеть документальная кинокамера, — навсегда исчезают для будущих поколений.

— Даже Алексей Стаханов, имя которого вот уже более сорока лет неразрывно связано со всей жизнью, со всем развитием нашего общества, запечатлен на кинопленке с поразительно скудным однообразием: заседания, президиумы, демонстрации, трибуны — и почти ничего о главном — о труде, об отношении к людям, к своему делу, о ежедневных поступках, из которых складывается судьба. Ничего о семье, о товарищах, окружении, а ведь не в вакууме и не в зале заседаний жил этот человек. Пожалуй, не окажись той рекордной смены и триумфального выхода из шахты в раскрепощенности цветов и улыбок, мы так и не увидели бы Стаханова вне замораживающего официоза. И нечего было бы переносить из фильма в фильм — из года в год.

Но ведь то, что еще несколько десятилетий назад было простительно — не ощущать, не предвидеть, не успевать,— сегодня, на новом этапе социального и художественного мышления — можно и нужно делать. И не от случая к случаю, а систематически.

— Я бы сказал так: обрести достойную времени социальную остроту зрения, важную людям, пришедшим на встречу с экранными героями, — вот задача сегодняшней публицистики, обязанной не пасти задних, не выхватывать торопливо, не фиксировать, что лежит сверху, но создать стройную систему будущего общения кинопублицистов и зрителей.

Спору нет, уловить социальные ожидания масс очень не просто, молодежи — особенно. Трудности документалистики на таком пути безграничны, но вот конечный ее успех именно здесь можно предопределить с наибольшей долей вероятности. Жаль, что мы часто имеем о них довольно смутные представления. Иногда группа буквально выкладывается, скрупулезно выстраивая каждый эпизод, десятки раз переклеивая планы до тех пор, пока не появляется уверенность, что найдено самое оптимальное решение. А кинозал, особенно молодежный, вдруг принимает не это — выстраданное, а, казалось бы, совершенно случайный, проходной кадр. Почему? Чем мы должны ответить? Снисходительной улыбкой профессионалов, прощающих эстетическую неразвитость аудитории? Или попыткой научно разобраться в причинах такого симптоматичного сигнала? Но легко сказать — научно разобраться. Закономерности взаимосвязей кинопублицистики со зрительской аудиторией разрабатываются пока крайне недостаточно. В итоге мы не только не угадываем иной раз «социальных ожиданий» масс, не только не идем впереди, но не замечаем совершенно определенно выраженных социальных феноменов, требующих не только объяснения, но и обратной связи, корректирующего воздействия.

— Лет 10—15 назад возникла такая общественная ситуация, продиктованная наступлением НТР, когда технические науки и технические профессии приобрели статус особенно «престижных». Во всяком случае, количество заявлений в технические вузы неопровержимо доказывало их примат в глазах детей и родителей. Неудержимо наступающие «физики», казалось, должны были по всем параметрам одолеть обороняющихся «лириков».

Однако, несмотря на прогрессирующее развитие НТР, поколение «физиков» в какой-то момент почувствовало острейшую тоску по «архаичным» эмоциям «лириков» — и сегодня стремление постичь глубины человеческой души, постичь самого себя как носителя нравственных ценностей владеет нашими современни-

ками ничуть не меньше, чем тяга к звездам. Почему, как произошел этот сдвиг в сознании, кинопублицисты, к сожалению, упустили, не отразили на документальном экране — и оказались слабовато подготовленными к экранному разговору о самых волнующих человека проблемах — об осмыслении духовной глубины, духовной ответственности и духовной неоднозначности.

Ныне анализ тех же самых заявлений в вузы показывает, что гуманитарные предметы быстро двигают по возрастающей свою социальную «престижность», подтверждая развитие у молодежи все более осознанного стремления прикоснуться к миру человеческих отношений, к многосложности человеческих чувств, к тайнам человеческого духа. Как по-вашему, какие это ставит задачи перед кинопублицистикой?

— Число аналогичных примеров при желании можно умножить. И оно будет, видимо, продолжать расти, если мы всерьез не подумаем о взаимопроникновении, взаимовлиянии документального и научно-популярного кино. Пока что об этом приходится еще мечтать, тем более что иные ревнители «чистоты жанра» не сокращают, а увеличивают расстояние между ними.

Мне довелось много работать и в документальном и в научно-популярном кино. Довелось в одних случаях выслушивать упреки в тяготении к ненужной документальности, а в других — к излишней научно-популярности. Это меня огорчало, но не сбивало. Уверен, что никогда не пойму, почему жанр документального фильма исключает социальный эксперимент или активную тестовую провокацию, а жанр научно-популярного — приемы документального, образного, а не научного осмысления предмета, явления или личности.

Межвидовое скрещивание ничего, кроме взаимного обогащения, кроме большего соответствия эпохе НТР, тут принести не может. Это — беспроигрышная игра. Мне известны многие операторы и режиссеры научно-популярного кино, которые отлично снимают пейзажи, животных, станки и механизмы, но не могут снять человека, совершенно не умеют работать с ним на съемочной площадке.

С другой стороны, я знаю немало документалистов, которые, снимая «нутром», получают блистательные кинопортреты, но безнадежно запутываются в материале, не могут установить причинно-следственной связи между тем, что перенесено на пленку, оказываются бессильными отделить существенное от второстепенного.

Думается, что научно-популярное кино должно, если позволительно так сформулировать, стать документальнее, замыкая круг рассказов о научных изысканиях, о гармонии теоретических построений на общечеловеческих проблемах и человеческих характерах, на отражении научных истин и открытий в судьбах людей, переплавляя терминологичность — в образы.

Документальное же кино не должно быть научно-дилетантским, не имеет права «по-домашнему» упрощать или вульгаризировать предмет разговора, определять кустарно тематику, конфликты, ситуации, но находить со строго научной доказательностью интересующие современников темы и подтверждать экраном их важность и серьезность. Словом, говорить о жизни — звучным, богатым, интеллектуально полновесным языком. Популярность такой телепередачи, как «Очевидное — невероятное», убеждает нас, что зритель готов включиться в процесс освоения объективной реальности на новом — более высоком и сложном уровне развития человеческого мышления. Видимо, нет смысла доказывать, что в первую очередь такого разговора ждет молодежь.

Но к этому уровню должны быть готовы и люди у кинокамеры. Повторяю, никакая выспренняя патетика, никакие звонкие кадры под бодрую песню нас не спасут.

На ноябрьском (1978 г.) Пленуме ЦК партии говорилось, что у нас ощущается недостаток принципиальных, крупных выступлений, затрагивающих назревшие проблемы хозяйственной и социальной жизни; что нередко газетным материалам, передачам по телевидению и радио не хватает убедительности и серьезных обобщений, что они перегружены общими фразами, ничего не дающими ни уму, ни сердцу. Мы, кинематографисты, отлично знаем, что слова эти как нельзя точнее характеризуют ситуацию и в кинопублицистике.

Если кинематографист не приобрел или ут-

ратил умение остро понимать и чувствовать проблематику современности, если он лишен дерзости риска и свежести восприятия, если ему не присущи бойцовские качества, камера вряд ли покажет тот великолепный мир, в котором, распахнув сердца, рвется убежденная в необъятности своих сил и возможностей молодость.

Думается, что глубже поняв человека — как многомерную ценность, расширив саму платформу, базу нашего кинематографического видения жизни, мы обогатим не только содержание документального экрана, но и его художественные формы. И у нас появятся и документальные философские драмы, и комедийные документальные повести, и публицистические кинотрагедии.

Советская кинодокументалистика имеет в своем «послужном списке» немало идейно-творческих достижений. Когорта лент, внесенных временем в золотой фонд киноискусства, растет. Но панорама побед для трезвого, разумного, партийного взора — всегда и развернутая панорама проблем, недоработок, нерешенных задач, недостигнутых целей. Осмысление всего этого остро необходимо прежде всего потому, что, говоря словами Леонида Ильича Брежнева, произнесенными им на ноябрьском (1978 г.) Пленуме Центрального Комитета партии, «анализ недостатков всегда служил для нас исходным пунктом улучшения работы». А работа нашего кинематографического цеха остро нуждается в таком улучшении. Скажем себе это с той степенью самокритичности, какую задал в этом своем выступлении руководитель Коммунистической партии и Советского государства.

Вдумаемся в суть речи Леонида Ильича на ноябрьском Пленуме, постараемся охватить умственным взором все то богатство явлений, процессов, тенденций, фактов, противоречий экономического строительства, которое Пленум подверг научному исследованию, — невольно придет не очень-то веселая мысль: насколько же беднее громкокипящих буден страны практика кинематографа! Сколь узок сектор жизни, который так или иначе находит отражение на экране, документальном в том числе!

А ведь все животрепещущие экономические коллизии — проблемы планирования, управления, организации производства, которые были в центре внимания Пленума ЦК, — все они тесно переплетены с коллизиями нравственными, социально-психологическими, затрагивают непосредственные интересы многих и многих людей. Вокруг качественной перестройки хозяйствования кипят жгучие страсти, драмы идей, идет сшибка мнений, игра честолюбий. Сколь заманчивое поле деятельности для художника-публициста! Какую великую пользу способно принести вторжение искусства в жизнь на самых решающих плацдармах — и для жизни и для киноискусства, в первую голову — для кинодокументалистики.

Отважно врываться в действительность, уметь видеть ее бесконечное многообразие, искать и находить важные для наших сограждан, для молодого и старших поколений советских людей, волнующие их темы и своим творчеством во всю силу участвовать в общенародном труде Союза Республик — вот тот урок, что мы, деятели кино, обязаны извлечь из документов ноябрьского Пленума ЦК КПСС.

Это — дело нашей гражданской и художнической чести.

Киев

Т. Мамаладзе

Продолжение следует...

«ПРЕДАТЕЛЬНИЦА»
Сценарий Л. Деминой, В. Демина, Н. Хубова. Постановка Н. Хубова. Оператор М. Якович. Художник Б. Дуленков. Композитор Е. Крылатов. Звукооператор Ю. Евсюков. Центральная киностудия детских и юношеских фильмов имени М. Горького, 1978.

«ДОБРОТА»
Сценарий В. Соловьева (по мотивам повести С. Ласкина «Абсолютный слух»). Постановка Э. Гаврилова. Оператор В. Архангельский. Художник О. Кравченов. Композитор В. Баснер. Звукооператор Д. Боголепов. Центральная киностудия детских и юношеских фильмов имени М. Горького, 1978.

«ШКОЛЬНЫЙ ВАЛЬС»
Сценарий А. Родионовой. Постановка П. Любимова. Оператор П. Катаев. Художник С. Веледницкий. Композитор В. Шаинский. Звукооператор Л. Бухов. Центральная киностудия детских и юношеских фильмов имени М. Горького, 1978.

«СМЯТЕНИЕ ЧУВСТВ»
Сценарий А. Володина. Постановка П. Арсенова. Оператор М. Якович Художник Г. Анфилова. Композитор Е. Крылатов. Звукооператор Л. Вейтков. Центральная киностудия детских и юношеских фильмов имени М. Горького, 1978.

Если ваш сын или ваша дочь не вундеркинды, всезнающие и циничные эрудиты, печальные рабы информации, усмешливо-снисходительные оценщики жизни и искусства, а обычные, нормальные, живые и непосредственные ребята, то в кино они идут за зрелищем. И если зрелище — по меркам истинного искусства, разумеется, а не только по формальным признакам сюжетной остроты — увлекательно, если оно эстетически полноценно, то вовлекает юного человека в предлагаемые ему события. И тогда возникает могучая иллюзия переключения собственной жизни на волну «жизни иной», иллюзия, которая за пределами кинозала способна стать реальностью. Стать характером и судьбой. За финальным титром «Конец фильма» появляется незримая надпись «Продолжение следует». Продолжение следует в душе, в сознании, внутреннем мире зрителя — жизнь киногероев отныне его духовная жизнь. Отныне он уже не зритель в обычном значении этого слова...

Подростков после хороших фильмов неудержимо влечет к зеркалам. Неудержимо стремление искать в отражении черты сходства с киногероем. И тяга к тождеству почти всегда вознаграждается чудом: из зеркала на человека глядит тот, чью жизнь он соотнес со своей жизнью. Тайный, беззвучный ликующий возглас: «Похож!», а потом, за восторгом счастливого открытия — напряжение воли, разума и чувства в попытках подражать по существу. Пусть от внешнего идут эти попытки, они — духовная потребность растущего человека приблизиться к идеалу и слиться с ним. К идеалу нравственному, ибо перестройка, переделка, переворот происходят не только во внешней модели поведения, но в ориентации на образ духовного бытия. Открылось новое, неведомое и недосягаемое прежде деление на шкале ценностей и появилось стремление к нему.

На какой высоте ставит планку наше киноискусство перед готовящимся к прыжку юным человеком? Насколько властно побуждает его к активному духовному движению? И в каких случаях зрелище, именуемое кинематографом, переключая зрителя с созерцания на действие, становится реальностью жизни, человеческим характером и судьбой?

Все эти и множество других вопросов неоднократно обсуждались на страницах печати, на конференциях и диспутах. Споры и дискуссии будут продолжаться, ибо продолжается само искусство, бесконечны его поиски в сфере морально-нравственной проблематики. Практика не устает «подбрасывать»

все новые и новые поводы для раздумий, все новую и новую «информацию к размышлениям». Моральная проблематика ныне стала своеобразной «злобой дня» в кинематографе, желанной и званной в студийных павильонах, той «кнопкой», нажав которую можно включить зеленый свет перед очередным фильмом на «морально-этическую тему»: сборы ему обеспечены.

Было время, когда морально-нравственная проблема ограничивалась «семейным кругом», отношениями любящих пар, домашними конфликтами, личными драмами. Кинематограф последних лет стремится раздвинуть границы поиска, вынести исследование этических вопросов только из сферы семейно-бытового фильма, фильма о любви. Стремится соотнести исследование моральных проблем с проблемами социальными, производственными, деловыми, старается показать и доказать, что высокая нравственность необходима настоящему гражданину и хорошему работнику. Кинематограф ищет гражданский масштаб воплощения темы. Но всегда ли эта тема избрана по внутреннему влечению художника, в силу неодолимой потребности высказать наболевшее и выстраданное? И, ставя этот, увы, риторический вопрос, неизбежно задаешь новый: насколько нравственны некоторые наши фильмы о нравственных исканиях?

●

— Пошли в кино?

— А на что?

— На «Школьный вальс».

— Ты смотрел его?

— Нет. Но картину хвалили. И в «Новых фильмах» вот что написано: «Это фильм о воспитании чувств, о гражданском, нравственном становлении личности...

Последний школьный вальс. Кончилось детство и отрочество. Молодой человек перешагнул порог и оказался во взрослой жизни, где может быть все: и радость, и отчаяние, и счастье разделенной любви, и душевные сломы, и потрясения. И много вопросов, ответы на которые не спросишь у учителя, а нужно находить самому, преодолевая что-то внутри и вне себя...»

— Интересно?

— Да нет, пап, фильм не о том. Мне ребята рассказывали. Двое полюбили друг друга, девочка забеременела, а мальчик бросил ее и потом очень сильно жалел... Интересно?

Не знаю, интересно ли, но поучительно. Тайное желание показать сыну-подростку поучительный фильм обнимает оба «среза»: и «о воспитании чувств, о гражданском, нравственном становлении личности», и о том, как «девочка забеременела». Ведь мы, родители, неутомимы в своих трудах показать нашим детям, как до́лжно и не до́лжно жить. Хотя давно замечено, что поучающие декларации и нравоучительные беседы с «примерами из жизни» и ссылками на кино малоэффективны — никто не хочет, чтобы его поучали таким образом. Только сама жизнь и настоящее искусство, часто независимо от воли и сознания ученика, способны дать уроки подлинной нравственности. Энергичная, воинствующая дидактика здесь так же опасна, как и вседозволенность.

Приведенный выше непридуманный диалог, однако, в высшей степени поучителен с точки зрения темы нашего разговора. Две оценки, две характеристики фильма — литературно приглаженная, банальная, являющая собой общее место, и мальчишеская, грубая и примитивная, но по-своему точная — «про то, как одна девочка...» — какую из них принять на веру? Разумеется, ни одну — пока не посмотришь фильм. А там уже выбор неизбежен, либо вовсе невозможен. Во всяком случае, такой вот упрощающий выбор невероятно обедненной и обесцвеченной в словесном изложении идеи. Ибо вдруг окажется, что идея так значительна и так сильно подана и истолкована, самодвижение материала такое мощное, что захваченные им мы — я и сын — позабудем об умозрительных построениях нормативной этики и заживем на одном дыхании с героями фильма, переживем их боль, как свою боль, испытаем желание уберечь от беды, отвести ее, заслонить собою беззащитного человека.

Хорошо, если так.

А если фильм — всего лишь профессиональ-



«Предательница».
Леша Сидоркин — Гоша Киянцев

но выполненная иллюстрация на заданную тему? «Живые картинки» во славу и в подтверждение незыблемости норм «ходячей» морали? Не проникай, аки тать в нощи, в девичью светелку, не бросай суженую и будь отцом своему ребенку?

Не знаю. Надо посмотреть фильм и сделать выбор. Сделать самому, без подсказок авторов ленты. Наверное, это самое главное и самое важное — самостоятельный выбор зрителя...

●

Наставников, как и родителей, не выбирают. Идет семилетний человек в первый класс и не ведает, кого определят ему в наставники — Вольтера или фельдфебеля, хотя назначение уже состоялось — на педсовете или в иных педагогических инстанциях. И кого назначат — у того и учись грамоте и азбуке жизни. Ничего тут не поделаешь. Разве что, став взрослым, горько вздохнешь: вот-де фельдфебель мне попался, а не Вольтер...

И все-таки, к счастью, выбор происходит. В той самой сфере, где никаким дидактическим перстом не ткнуть в душу. Выбор происходит на небесах, где, как утверждают идеалисты, заключаются браки. И если «на небесах» суть духовная предназначенность любящих существ друг другу, то давайте примем сей идеалистический взгляд на природу любви вообще и ученика к учителю — в частности. И элегически вздохнем: счастлив тот, кто уже во младенчестве сумел выбрать себе наставника по любви, «на небесах» — в самой высокой сфере нравственного чувства.

Это в жизни. А в кино? Кого мы ищем в кино, кого высматриваем при помощи его волшебного фонаря? Блестящего профессионала, учителя-новатора, прекрасного педагога-предметника или еще и человека, лич-

ность? Вопрос опять же риторический, но в свете того же кинофонаря — отнюдь не простой. Ибо за последнее время так называемый школьный фильм явил нам превеликое множество новаторов от педагогики и прискорбно малое число личностей. В художественном кинематографе все они на виду и наперечет: герои и героини Ростоцкого, Асановой, Соловьева, Фрэза, — личности, открытия и события. Намного дальше ушел вперед документальный кинематограф — здесь непосредственное наблюдение и исследование практики, перенесенные в глубину самой методики преподавания, открыли нам удивительные человеческие характеры. И многие из нас, взрослых, испытали чувство зависти к нынешним ученикам: эх, вот бы и нам в нашем детстве в наставники такого человека!

Но вот я отсиживаю в просмотровом зале четыре «киноурока» подряд и не могу отделаться от мысли, что все время выбираю себе наставника. Спрашиваю себя: хочу я или не хочу, чтобы эти вот милые, знакомые, красивые мужчины и женщины были моими учителями, или лучше поискать более милых, знающих и красивых в других, еще не вышедших на экран, фильмах. Потом, после просмотра, спохватываюсь: почему меня так занимает профессиональная, ведомственная принадлежность героев? Были ведь фильмы, когда вовсе не возникал вопрос, по какому департаменту числится герой. Сотников, например, из «Восхождения» — он ведь тоже, кажется, по профессии школьный учитель.

Но это — крайний и совсем не подходящий пример. Хотя безусловно прав Валентин Толстых, указавший в своей статье «В мире нравственных ценностей» («ИК», 1978, № 4) на то, что ситуация, в которой оказались Сотников и Рыбак, при всей своей исключительности, «вполне «массовидна», ибо испытание морального потенциала — явление каждодневное, обычное для любой развитой личности, живущей более или менее напряженной духовной жизнью». И впрямь, дело, работа, производственные коллизии ежедневно и ежечасно испытывают нас на человечность, и совсем не обязательно оказаться перед необходимостью выбора жизни и смерти, чтобы бесповоротно обнаружить богатство или скудость своего этического потенциала. Мужество жить каждый день, ни на пядь не уступая чуждому вторжению на территорию своей души — сродни тому исключительному мужеству, которое обусловливает восхождение личности на запредельную высоту бессмертия.

И все-таки поищем экранные примеры где-нибудь поближе, в обычном мире обыденных ситуаций, где ставка не так жестока и неотвратима. На кондитерской фабрике, скажем, или в кабинете парткома крупной стройки. И придем к простому, совсем уж хрестоматийному выводу: дело и отношение к нему со стороны персонажей выявляют их человеческое содержание, их нравственную закалку, культуру поведения и духовного бытия. И потому зрителю небезразлично дело, которым заняты герои и которое призвано высветить меру их нравственной значимости.

Ну а коли так, то «школьное дело» — едва ли не лучшее дело для раскрытия действующих в фильме характеров. Однако сильный акцент на профессиональной стороне, на сути педагогических споров, когда автор охвачен многознанием специальной проблемы и попадает в зависимость от информации, нередко обедняет, выхолащивает человеческое содержание картины. И тогда в ход идут связки и вставки, подключения боковых линий, выводящих повествование за пределы нравственных напряжений героя, в сторону от той арены, на которой он должен предстать победителем или побежденным. Главного дела жизни оказывается недостаточно для того, чтобы показать движущую им духовную силу, и тогда камера надолго поселяется в учительских квартирах, фиксирует отношения с единственными сыновьями, со стариками родителями или с отвергаемыми возлюбленными. Кажется, еще со времен «Доживем до понедельника», где «внешкольная» жизнь учителя была как раз неотделима от школьной и потому была оправдана не только сюжетно, но и художественной значимостью решения, внешкольное существование героя стало об-



«Предательница».
Мария Александровна — Л. Блинова,
Жених — Л. Неведомский

щим местом, имитацией жизненности происходящего.

Но кинематограф всесилен даже в своих слабостях. И когда он предлагает мне сделать выбор между тремя-четырьмя педагогами-профессионалами высокого класса — я подчиняюсь. И нет в этом эффекте никакого чуда, а если и есть, то весьма привычное: ведь кино способно возвращать нам детство и делать нас сверстниками наших и чужих детей.

Нечто подобное происходит со мной на фильме режиссера Н Хубова «Предательница». Да, воистину «браки заключаются на небесах», и в силу этого я выбираю себе в наставницы героиню фильма милую Марию Александровну, самоотверженную, деятельную, неутомимую. Я желаю быть одним из ее трудных воспитанников, ревнивым, жестоким, непримиримым; ходить вместе со всем классом к ней в гости, кушать торт в ее скромной интернатской квартире, испытывать терпение ее жениха, прыгать с крыши — в отместку за ее решение покинуть детдом и детдомовцев — и медленно оттаивать в излучении ее непридуманной доброты.

И пусть все это неосуществимо — я выбираю ее. Ибо не эталон профессиональной добросовестности педагога представлен мне — воплощенный в конкретной судьбе идеал

служения человеку, его сегодняшнему дню и его будущему. Мария Александровна, как ее играет Лариса Блинова, — человечна, а все остальное в ней — производное от этого главного, определяющего нравственную стезю личности достоинства. И хотя ничто в фильме вроде бы не оттеняет, не подчеркивает его, не выделяет каллиграфическим курсивом — только взрывоопасная, словно гремучей ртутью начиненная коммуна ее воспитанников, создающая неразрешимые, подчас конфликтные ситуации, хотя авторы ленты не поддаются соблазну противопоставить героине антиподную личность, зрителю есть с кем ее сравнивать и среди кого выделять. В жизни, как, впрочем, и в кино.

Зрительский выбор здесь самостоятелен, не навязан режиссерской волей. Воли, обычно зримой или угадываемой, нет — и авторы сценария, и режиссер, и актриса ищут выход вместе с нами, ничего не зная наперед и не предлагая готовые решения. А выбор и им и нам предстоит трудный.

Действие фильма обнимает два последних дня работы Марии Александровны в интернате — Мари-Санны, как называют ее ребята. Два дня, а по сути — шесть лет ее жизни, отданной своим воспитанникам. «Отданной» — не по привычке сказано. Мы видим результат: духовную, душевную привязанность 6-го «Б» к Мари-Санне, видим коллектив со сложившимися традициями, неписаными законами и той атмосферой внутренней раскрепощенности, свободой детей, что всегда бывают порождены верой в очень близкого человека и его нравственным авторитетом. Класс, что называется, трудный, а живется ему с Мари-Санной счастливо. Мы видим результат действия ее духовности — вот что главное, и по тому, как насыщены событиями эти последние два дня ее работы в интернате, можем судить не только о прошлом. Неизбежно возникают раздумья о будущем ребят — всех этих сидоркиных, галкиных, агеевых, чибисовых, малининых... — в этом коллективе нет статистов, каждый характер выписан тщательно. Мари-Санна уезжает, вынуждена уехать, и все, что мы уже знаем о ее взаимоотношениях с детьми, рождает тревожный вопрос: а что будет с ними?

Сама Мария Александровна, отчаявшись найти ответ на него, говорит так:

— Через два года вы уедете из интерната. Рано или поздно, все равно расставаться.

Сказано как будто бы верно. Но это нечестный ответ. Мари-Санна уезжает со своим женихом в другой город, покидает ребят в тот момент, когда она более чем когда-либо нужна им.

Из отношения детей и взрослых к этому событию и складывается фильм. В нем много действующих лиц и поэтому много «отношений». В потоке разноречивых высказываний мелькают слова, в которых и заключено зерно неразрешимой проблемы.

Вот, например, диалог педагога Ларисы Михайловны и «строгой учительницы»:

— Понимаете, дети с такой судьбой требуют материнского отношения.

— Вот это-то и страшно. Приручить детей и бросить! Их уже однажды бросили...

Об этом же и разговор Марии Александровны с директором интерната:

— Ну сколько месяцев лежит заявление?! Ну в конце концов вы не имеете права!

— А вы имеете право бросать сирот? Имеете?

Вот тут-то, признаться, и тускнеет как-то, гаснет человечность Марии Александровны. Сама-то она задает себе те же трудные вопросы?

Нет, заявляет просто:

— Уеду, сразу найдете замену.

Позволю себе не согласиться с ней и с авторами фильма. Вольно нам «выводить» нежелание ребят расставаться с Мари-Санной из детского эгоизма и ревности — она нужна им, они без нее не могут. А другие воспитатели не могут с ними. И слова о замене — безнравственны для такого человека, как Мария Александровна. Она незаменима для своего 6-го «Б» — нам это уж показали и доказали. И вдруг — «замена». Вот ведь пошел когда-то гулять по свету железный афоризм «Незаменимых нет». А я думаю, убежденный в этом воспитанниками Мари-Сан-

ны, — есть незаменимые люди. Разумеется, не по служебной функции — по своим человеческим достоинствам, по своему значению для нас. Разве о замене педагога идет в фильме речь? И разве есть личности, которых можно заменить? Есть ведь такие люди, при которых нам легче дышится, лучше думается, честнее живется... И когда они почему-либо покидают нас, в чем-то меняется самый мир вокруг...

Мария Александровна сделала свой выбор. «Замена — перемена — измена» — у этих слов один корень. И по-своему абсолютно прав Леша Сидоркин: предательница она.

Но ведь есть же у человека право на личную жизнь? Дети оспаривают это право. Но погодите: разве они сами — не личная жизнь ее? И кто он, этот ее жених, разлучающий ее с детьми? Что он может дать ей взамен счастья — осознавать свою незаменимость, свою единственность в стольких жизнях и судьбах?

В отличие от питомцев Мари-Санны я не оспариваю ее права на личную жизнь. И было бы ханжеством требовать от нее, чтобы из-за любви и уважения окружающих она отказалась от того, без чего неполноценна жизнь любого человека — от своей семьи, своего дома, своих детей. И, конечно же, безнравственностью обернулось бы решение лишить ее обычного, простого женского счастья — в угоду обязательному «счастливому» концу: она остается!

Серьезную и сложную нравственную проблему ставит фильм. Но насколько нравствен и счастлив предложенный нам итог, следующим образом сформулированный в аннотации к фильму: «Очистившись расставанием, герои понимают (кто-то смутно, а кто-то более осознанно), какой глубокий след оставляют они в жизни друг друга»? Ох, все то же извечное наше стремление закруглять острые проблемы, ставить точки там, где уместнее многоточие!.. «Очищение расставанием», всепрощение Леши Сидоркина: «Уезжайте, Мари-Санна!» имеют мало общего с той реальной жизненной сложностью, с которой пришлось столкнуться Марии Александровне. Вот почему ликующий финал уже не отдается в зрительской душе благодарностью потрясенного чувства.

«Предательница» — очень обаятельный фильм. Он насыщен действием, прекрасны его диалоги, интересны наблюдения, сделанные как бы мимоходом, но по существу — очень глубокие. Великолепна работа Ларисы Блиновой — точнее, такт, с каким она ведет роль, живет в роли, создает серьезный подтекст, придает многомерность характеру и судьбе ее героини.

Все это скрадывает, затеняет возникающее исподволь смещение акцентов, проступающую вдруг нечеткость в способах решения этической задачи...

И все-таки эта картина, ставя непростые вопросы, заставляет зрителя думать. Тем более что вспоминаются другие фильмы — без вопросов, но с ответами, беспрекословными, как канцелярская приписка: «С подлинным — верно».

●

Есть у Марии Александровны коллега — преподавательница русского языка и литературы Мария Николаевна. Живет она в другом городе и в другом фильме, но решает сходную проблему. Нет, не проблему выбора — воспитанники или замужество и семья, — а самую что ни на есть педагогическую проблему — пытается воздействовать на сложнейший процесс формирования детского характера.

На первом же уроке в новом для себя классе Мария Николаевна декларирует свое человеческое и учительское кредо, а в сущности — и идею фильма. Она рассказывает о себе, о том, что однажды ей пришлось очень трудно и надо было решить, что же такое доброта, и в этом ей очень помогла книга Януша Корчака.

Фильм так и называется — «Доброта».

Прекрасна сама по себе история старого варшавского учителя, разделившего судьбу своих учеников. Прекрасна, трогательна, волнующа. Но, включенная в фильм, как эпиграф к нему, как лейтмотив его, как «пробный камень» характеров и ситуации, она ведь долж-

на стать еще и судьбой фильма. Пронизать собой его атмосферу, стать его воздухом, создавать поля высокого напряжения, в которых возникают разряды нравственных потрясений и перестроек.

И если это удается, то никаких прописей, цитатных вставок и извлечений из великих не замечаешь. Их просто нет в фильме — есть сопряжение духовности наших предшественников и современников.

Кинематограф последних лет довольно убедительно продемонстрировал плодотворность «подключения» духовной энергии былого к внутренним напряжениям современного человека. «Сто дней после детства», «Венок сонетов», «Ключ без права передачи» — в них поэзия и искусство, и примеры незаурядных судеб, являя герою идеал, становятся мерилом его нравственности. Вспомните эпизод из фильма «Доживем до понедельника» — урок истории с прикосновением к судьбе лейтенанта Шмидта — разве не стал он органичным для внутреннего настроя ленты уроком нравственности?

Мария Николаевна и, стало быть, авторы фильма берут себе в союзники Януша Корчака. Разумеется, не для выявления эрудиции героини, но, что, очевидно, для них важнее, в интересах прямо провозглашенной в названии фильма темы и идеи.

Великие педагогические авторитеты по праву потревожены в «Доброте». Пусть не назван Антон Семенович Макаренко — директор школы Леонид Павлович Прохоренко (Л. Неведомский) поначалу предстает его убежденнейшим последователем.

...Вот он выстраивает школу на торжественную линейку перед первым звонком. Ребята в униформе, сосредоточенные лица, железная дисциплина спаивает ряды.

Леонид Павлович произносит речь, из которой явствует, что он сторонник школьного самоуправления с волевым и энергичным лидером во главе и что он нашел его среди ребят, для которых прежде школой была улица.

...Леонид Павлович любит порядок — эта его любовь проистекает из стремления к такой модели педагогики, которая в зародыше искоренит духовное потребительство и сделает ребят организованными и стойкими.

Заметное в нем пристрастие к командованию может быть объяснена и биографией Прохоренко, его прошлым опытом военного человека. Здесь нелишне вспомнить, сколь охотно и заинтересованно исследует «школьный» кинематограф личность отставного офицера, волею судеб ставшего воспитателем и наставником молодых. Разумеется, экран в этом случае отражает жизненную реальность, характерную тенденцию времени, интереснейшее социальное явление. Прототип «полковника в отставке» широко известен, и директор школы в «Ключе без права передачи» тоже пришел в фильм из жизни. Относясь к своим героям с уважением, как к фигурам типическим, авторы фильмов, пусть с разной степенью и уровнем мастерства, стремятся показать их сложный духовный мир, многомерность и неоднозначность их характеров. Иными словами, они стремятся представить их достойными сторонниками или противниками воплощаемой в фильме идеи. И чем значительнее они как личности, тем значительнее истина, которую должен принять или отторгнуть зритель.

В фильме «Доброта» Леонид Павлович Прохоренко весь — в своих приказах, командах и декларациях. Назревающий конфликт директора школы и учительницы, таким образом, неизбежен, ибо нет, как выясняется, в практике Прохоренко никакого следования принципам Макаренко — эта ассоциация, порожденная всего лишь внешним сходством педагогической методы, по существу не имеет ничего общего с принципами автора «Педагогической поэмы».

Неизбежность конфликта предопределена той убежденностью, той упоенностью даже, с какой Леонид Павлович реализует свои педагогические воззрения. Такие, как Прохоренко, безусловно, существуют в жизни, а значит, кинематограф должен исследовать, должен показать социальную опасность нерассуждающей волевой «педагогики». Есть такое в нашей жизни, есть такой тип личности, и если



«Доброта».
Мария Николаевна — Т. Семина.
Петр Луков — А. Гусев.
Юра Щукин — Н. Константинов

искусство объявляет ей бой, то это нельзя не приветствовать.

У Марии Николаевны (Т. Семина) есть своя правда, и она бесспорна. Есть своя правда — во всяком случае, должна быть, иначе зачем же и фильм снимать? — у Леонида Павловича. Предполагается ведь, что всей предшествующей жизнью, выпавшими на его долю в войну испытаниями он выстрадал эту свою мечту о спаянном коллективе с сильным, наделенным талантом организатора вожаком. Но об этом все же приходится только догадываться, ибо в фильме недостает психологической мотивации воззрений и поступков героя и не хватает того необходимого пространства, в котором зрительская мысль могла бы испытать счастливую свободу сотворчества.

Благородство позиции авторов фильма не вызывает сомнений. Благородна и потому значительна цель — развенчать «недоброту» Прохоренко, выявить человеческую и профессиональную ущербность методов, которыми он пытается формировать коллектив.

Повесть, по которой писался сценарий «Доброты», называется «Абсолютный слух». В названии есть острота проблемы. Кто-то богат этим даром — умеет слушать и слышать голоса души растущего человека, кто-то лишен его. Предполагается, что Леонид Павлович обделен этим даром, а Мария Николаевна, напротив, щедро наделена. Только

и ей, к сожалению, не всегда удается сохранить свой абсолютный слух.

Оба героя порой становятся на редкость многословны. Леонид Павлович безапелляционно декларирует идеи, которым Мария Николаевна активно противостоит. И так как его высказывания, по замыслу авторов, должны стать поводом к серьезной сшибке мировоззрений, в которой полностью раскрылась бы «жизнь духа» героев, Мария Николаевна как носительница иного, доброго, начала вынуждена отвечать. Но задуманная как натура богатая и тонкая, в фильме она нередко вынуждена оперировать аргументами столь же декларативными, как и доводы директора. Ей часто приходится действовать от противного: директор утверждает одно, учительница доказывает другое. Ну вот так, к примеру:

— Ребята типа Щукина требуют особого внимания...

— Особого внимания требуют все...

Директор неутомим в своих высказываниях о личности вожака. Вот что, например, говорит он о поэте и мечтателе Завьялове:

— Он честный малый, правдолюб. А для вожака этого мало.

Или:

— Реже всего встречается талант организатора...

Что остается Марии Николаевне, как не парировать эти декларации столь же глубокими афоризмами?

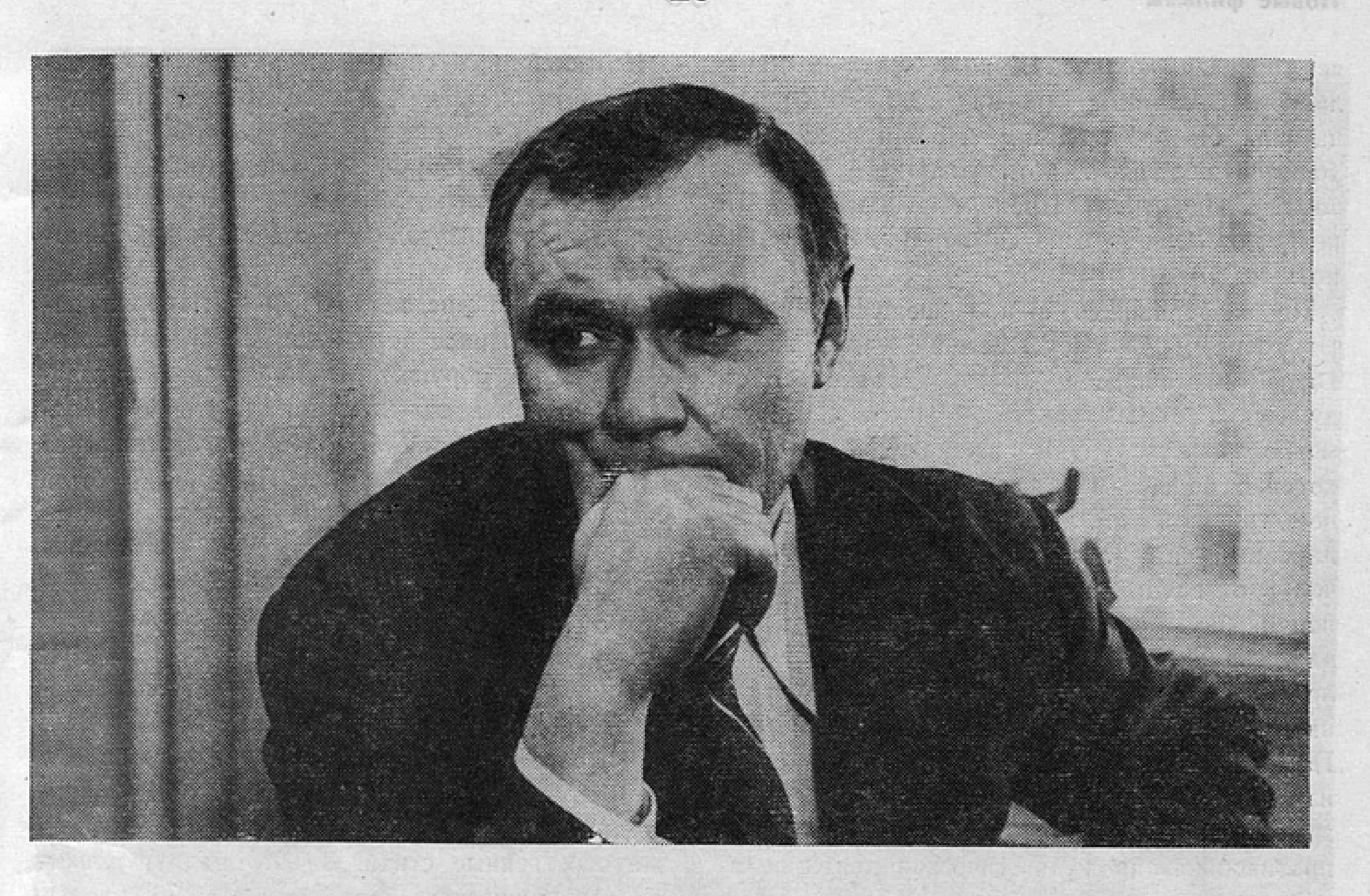
—Добрый человек — это такой человек, который понимает, каково другому, и умеет почувствовать, что чувствует другой.

Или:

— Даже самое интересное начинание не затронет души ребят, если оно не согрето добротой.

До чего же все это верно, правильно и — просто! Мы понимаем, что между двумя главными персонажами происходит важный идейный спор, мы включаемся в него, так как отдаем себе отчет в том, что мировоззрение учителей впрямую связано с судьбами их учеников. Но наше участие в этом споре скорее умозрительно, чем эмоционально. Не потому ли, что авторитет абсолютной истины о доброте представлен нам всего лишь как дидактическая пропись без попыток проследить движение этой истины во внутреннем мире героев? Ставка сделана на внешний рисунок поведения, а скрытая, мотивационная сфера бытия персонажей остается подчас незатронутой. А когда фильму недостает такой вот глубины проникновения в тайное тайных духовной жизни героев, тогда на помощь призываются все те же внешне обозримые сюжетные сцепки и завязки. Есть в «Доброте» мимоходом оброненный намек на незадавшуюся где-то жизнь Марии Николаевны, «другую жизнь», из которой ее извлек Леонид Павлович, открыв перед ней новые горизонты. Он перевел ее в большой город, где она когда-то училась в пединституте, посвятил в суть своей педагогической концепции, попросил о союзничестве. Более того, на первых порах он поселил Марию Николаевну и ее сына Вову в своей квартире, а потом помог получить жилье. То есть он проявил максимум доброты к ней — качество, которое Мария Николаевна считает главным для настоящего человека. А вот она, когда школьная практика заставляет отстаивать свое понимание доброты, отказывает Леониду Павловичу в этом качестве. Таким образом, авторы стремятся, с одной стороны, утвердить принципиальность героини, а с другой — провести водораздел между добротой высокой, истинной и добротой «на уровне быта», что и интересно для зрителей, и правомерно художественно.

Есть в фильме эпизоды, где возникает подлинное напряжение. Похоже, возникает оно в том случае, когда воплощенное в образе Леонида Павловича зло предстает не абстрактным, знаковым понятием, а суровой жизненной реальностью, порождающей тяжкие последствия, влекущей за собой серьезные нравственные потери для молодого поколения. Тогда авторы — это невозможно не почувствовать в картине — испытывают сильнейшее желание дать бой Прохоренко. И они сражаются с ним не картонными мечами отвлеченных категорий, а правдой его же собственного характера, понятого ими на сей раз до конца.



«Доброта».
Леонид Павлович — Л. Неведомский

Здесь они пристрастны, и эта их пристрастность проявляется не в усиленном подчеркивании «злодейских» черт Леонида Павловича, а в стремлении как можно глубже проникнуть в его «духовную структуру». Здесь и Л. Неведомский открывает как бы новые горизонты роли, находит неожиданно интенсивные и сильные штрихи к портрету своего героя и создает тот желанный для зрительской мысли простор, в котором она способна договорить несказанное. После одной из таких сцен я, например, могу в самых точных подробностях представить себе всю предшествующую жизнь Леонида Павловича, научившую его той жестокости, с какой он казнит — затрудняюсь назвать иначе эту экзекуцию — пионера Леву Жукова. И если не принять эту жестокость — внешне и по существу она вполне мотивирована: мальчик сдал в макулатуру фронтовые письма деда, — то понять ее истоки. Человек воевал, воевали и гибли его товарищи... Ради чего и кого была принесена ими столь непосильная, безмерная жертва? Ради этого вот чистенького, сытенького, дрожащего от страха мальчика?! И гремит барабанная дробь, и затянутый в военную гимнастерку с ремнем и портупеей Леонид Павлович произносит такую речь:

— Сегодня я собрал вас в минуту несчастья, которое произошло в нашей школе. Я надел военную форму, потому что оскорблена память о войне, я надел военную форму, потому что готов защищать наше прошлое... Я надел военную форму, потому что в этом зале сегодня незримо присутствуют миллионы погибших за ваше счастье... Это ваши деды.

Вот так, не иначе — «минутой несчастья», «оскорблением памяти о войне», «миллионами погибших» — такими формулами бьет Прохоренко по семикласснику, который, подчиня-

ясь приказу вожака Щукина, сдал в макулатуру фронтовые письма деда. Юристы назвали бы это превышением пределов необходимой обороны... Хотя какая же это оборона? Люди типа Прохоренко обороняться не умеют. Они атакуют и, атакуя, бьют больно и жестоко.

Не разобравшись в происшедшем, Леонид Павлович обрушивает жестокие удары на духовно неокрепшее существо, подавляет его дух, унижает достоинство. И эти его непомерно тяжелые удары сообщают нам о Прохоренко больше, чем его рассказ о собственном трудном детстве, чем конструктор, подаренный сыну Марии Николаевны, больше, чем готовность директора защитить свою подчиненную от высшего педагогического начальства, когда она, выведенная из себя подлостью Щукина, даст ему пощечину. Как бы ни «утепляли» авторы фильма образ Леонида Павловича Прохоренко, его суть останется неизменной на протяжении картины, убеждая зрителей в том, что таким людям едва ли не противопоказана педагогическая деятельность.

Мария Николаевна одержит нравственную победу в тот миг, когда вмешается в «казнь» Левы Жукова и прекратит ее. На этом бы авторам и остановиться. Но, видимо, велик соблазн придать больший масштаб конфликту, продолжить спор — и «стороны» дискутируют как ни в чем не бывало:

— Вы неуправляемы в своей непосредственности, Мария Николаевна, — говорит Леонид Павлович.

— Когда на твоих глазах унижают человека... Унижением ничего добиться нельзя.

Как только замысел нарушается в одном своем звене, происходит досадное обеднение и других его компонентов.

— Наши эмоции, Мария Николаевна, — это наше, сугубо личное, домашнее дело. Они больше никого не касаются, потому что (!) мы с вами воспитатели-профессионалы. Душеспасительные беседы, так называемая парная педагогика, она только расслабляет ребят и порождает духовное потребительство...

И такой вот спор — всерьез? Всерьез такое противостояние? А ведь нас хотели уверить в том, что намерения у Леонида Павловича самые добрые и он мучительно — это его слово: «мучительно» — хочет понять, что же все-таки разделяет его с Марией Николаевной.

Даже в тот миг, когда Леонид Павлович потерпит бесславное поражение, когда его любимец Щукин обрушит на директора доказательство краха его доктрины, ничто не взволнует течение фильма. Не оттого ли, что предрешенность поражения Прохоренко была очевидна задолго до завершения сюжета? И не потому ли, что заданная цель — установить приоритет истинной доброты — требовала довести до конца дидактическую пропись?

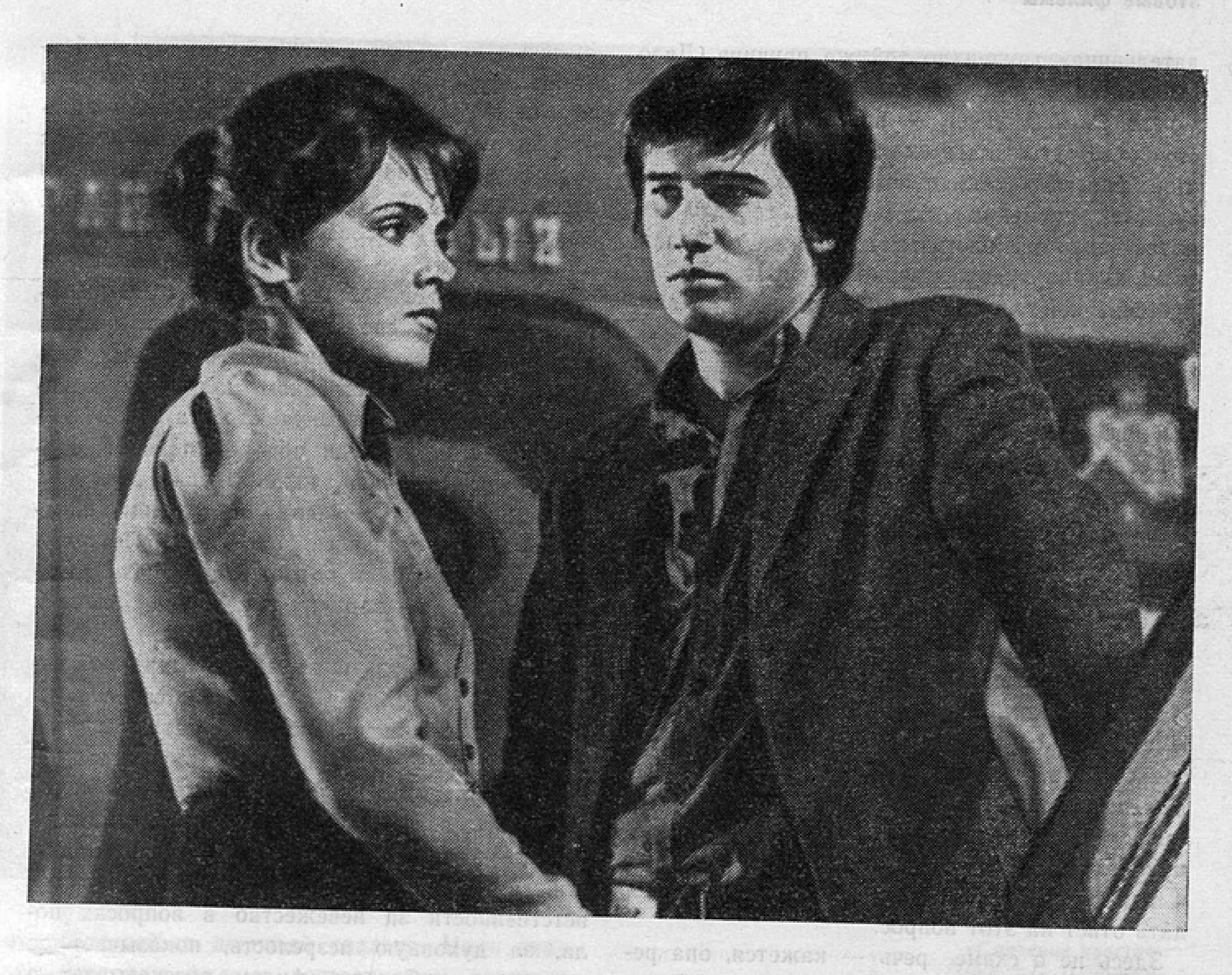
Вот она. «Неформальный лидер» Щукин, поощряемый воззрениями директора на природу ребячьего самоуправления, применит силу против поэта и мечтателя Завьялова. Он заточит его в спортзале, свяжет руки, выстрижет волосы на голове и прочитает ему его же собственные стихи. За это надругательство над личностью Завьялова Мария Николаевна даст пощечину Щукину. Щукин соберется бросить школу. Мария Николаевна принесет ему свои извинения. Потом пригласит к себе домой и пришьет к куртке оторванную вешалку. Взгляд Щукина, с детства ни разу не произносившего слова «мама», остановится на фотографии Марии Николаевны с сыном Вовой. И он скажет: «Если вы останетесь в школе, я никуда не уеду...»

Итог развития событий в фильме «Доброта» кажется мне неоправданно красивым и благополучным, и это не способствует проявлению значительности замысла произведения и большой идее, в нем заложенной.

●

«Предательница» Мари-Санна предсказывает своим питомцам судьбу. Накануне отъезда из интерната она рассказывает каждому, как сложится его взрослая жизнь, какая будет у него жена, сколько детей вырастят и воспитают они.

Это трогательное прорицание удивительно точно по существу, удивительно соответствует



«Школьный вальс».
Зося — Е. Цыплакова,
Гоша — С. Насибов

характерам ребят, их мечтам, устремлениям, притязаниям. Удивительна и возникающая у нас вера в то, что предсказания Мари-Санны сбудутся в точности.

Как было бы замечательно, если бы каждый, устремленный в глубины нравственных проблем фильма, «прогнозировал» и будущее зрителя!

Книги выстраивают судьбу — сказал однажды Василий Шукшин. Это ли не сверхзадача, критерий и для кинематографа?

Каждый из нас, взрослых, несет в себе будущее своих детей. Человек, сказавший: «Сын — это великолепная возможность усовершенствовать себя», сам того не ожидая, выразил абсолютную истину. Наши дети завтра будут такими, какими мы сможем быть сегодня. И по отношению к самим себе и по отношению к ним. Но совершенно очевидно, что и эту истину искусство не должно принимать на веру и возводить в абсолют. Кинематограф последних лет охотно и широко исследует трудные судьбы, ищет причины в аномалиях семейной жизни, неумении взрослых понять младших. Разумеется, все это подсказано житейской практикой, и жаль только, что в стремлении вывести общую закономерность кино иногда утверждает некий всеобщий стереотип. Такой, например: Юра Щукин из кинофильма «Доброта» неблагополучен потому, что его в детстве бросила мать. И подросток Галкин из фильма «Пре-

дательница» труден по той же причине. Дело отнюдь не в том, что так не бывает или не может быть в жизни — кинематографический стереотип утверждается как следствие простой фиксации социального явления, как результат неумения глубоко исследовать его нравственно-психологическую природу средствами именно художественного фильма. Фиксируется, как правило, итог, а не причина. А ведь она коренится в сфере нравственных отношений воспитателей и воспитанников: именно здесь происходит отторжение или слияние душ.

Когда инструмент проникновения в эту сферу недостаточно тонок, выстраивается расхожая схема: подросток труден потому, что неблагополучна семья.

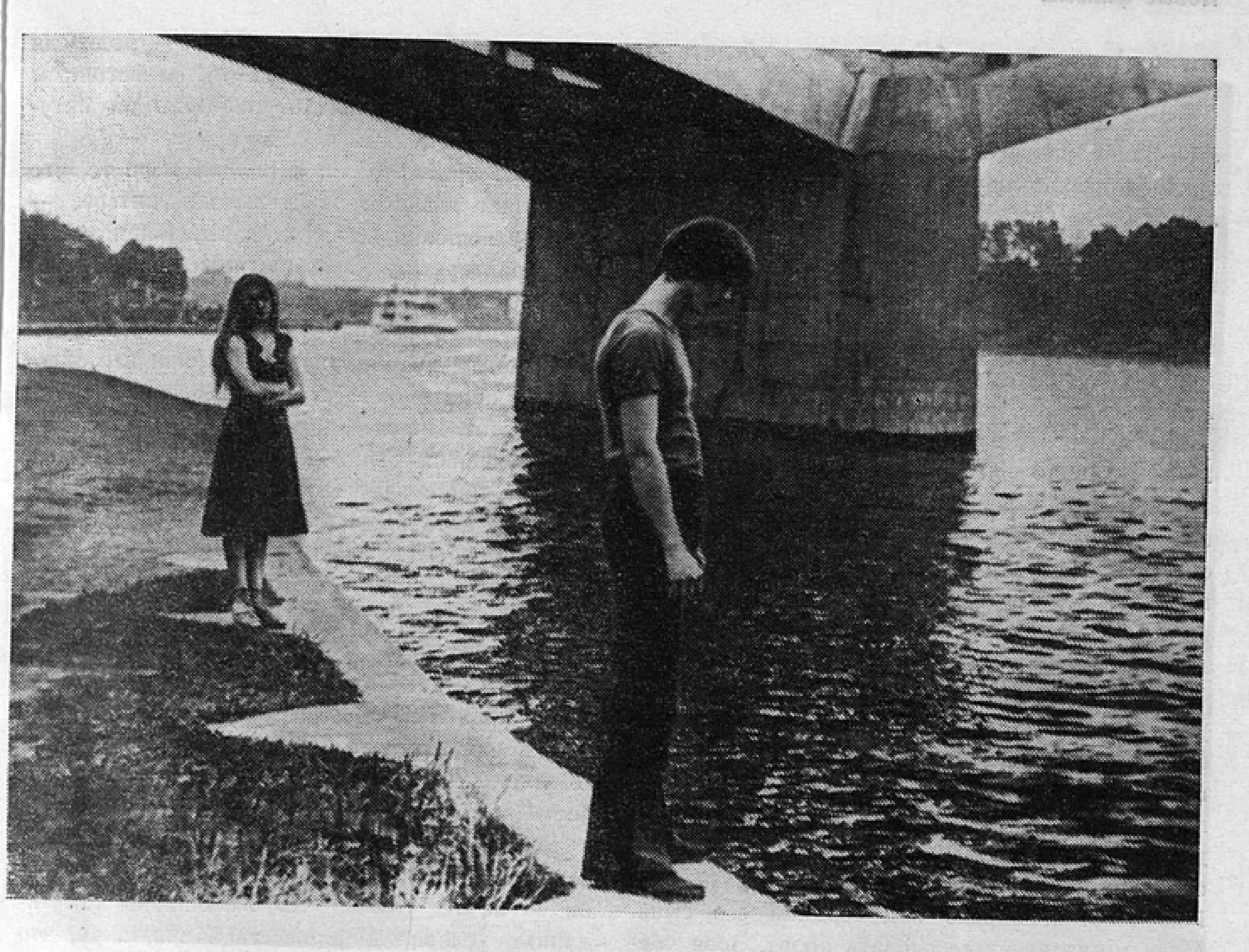
Неблагополучна семья Зоси Кнушевицкой из фильма «Школьный вальс»: плохо живут родители, мать изменяет отцу... В глубоком духовном разладе пребывают отец и мать Нади, героини фильма «Смятение чувств». И в обоих случаях судьба детей складывается непросто, и вывод в обоих случаях непреложен: ослабла или вовсе исчезла духовная связь между родителями и детьми. Но почему? — вот ведь что главное для зрителя, и, к нашей радости, авторы фильмов пытаются дать ответ на этот вопрос.

Здесь не о схеме речь — кажется, она решительно отвергнута авторами, — а о том, какие средства используются для проникновения в столь деликатную сферу.

Было бы неверно сводить проблематику двух этих фильмов к взаимоотношениям родителей и детей — и в том и в другом случае «родительская» линия пролегает по периферии лент, хотя логикой повествования, особенно в «Смятении чувств», она исподволь становится ведущей. Нет, эти фильмы — о любви, неразделенной и отвергаемой, погибающей и живой. И один и другой затрагивают интимные отношения — область, где наш кинематограф издавна проявляет стыдливость,— отношения, разговор о которых жизненно необходим и взрослому и юному зрителю, привыкшему, к нашей общей беде, разделять нравственность и чувственность, духовную и физическую стороны любви. Табу на изображение страстей, влечений, всяческие запреты на самую тему, подогревая нездоровый интерес, во многом предопределяют отклонения от нормы, искривления психики, бескультурие и невежество в области чувств и чувствований. Ханжеская «страусовая позиция» — проблема существует, а мы делаем вид, будто ее нет, — оказалась гибельной и для эстетического воспитания: скольких подростков привела она в кинематограф пышных восточных альковов, где в таинственном полумраке манящим намеком на неземную страсть белеют лилейные плечи и груди обворожительных одалисок. Здесь наш кинематограф уступил поле боя самому дешевому импортному киноширпотребу, отказался от роли учителя и отказал ученикам в возможности знать высокую истину о любви, какой она может и должна быть.

Фильм «Школьный вальс» снимает табличку «Дети до 16 лет не допускаются» с темы любви шестнадцатилетних. Напротив, он словно призывает подростков задуматься о любви, причем не только о той, что принято именовать возвышенной, — он вводит их в запретный некогда предел физической близости двух юных существ, ставит проблему ответственности за невежество в вопросах пола, за духовную незрелость, показывает ее последствия. Словом, фильм рассказывает о том, что должно было взволновать зрителя. Внешне его нравственная проблематика очень актуальна, узнаваема среда... И песней Роберта Бернса «Любовь, как роза красная цветет в моем саду...», и заглавной метафорой — извержение вулкана, потоки раскаленной лавы — сразу же задана серьезная высота разговора на «вулканическую тему».

Будущий вулканолог Гоша Кораблев (С. Насибов) и его одноклассница Зося Кнушевицкая (Е. Цыплакова) любят друг друга. Шутейный школьный фильм, снятый одним из их товарищей, подает нам их отношения как милую игру. Это всего лишь контрастный пролог к тому, что должно произойти, когда двое встречаются не только в школе и после занятий, но и в ночные часы, тайком



*«Смятение чувств».
Надя — Е. Проклова,
Володя — С. Нагорный*

от родителей, в девичьей спальне. Надо сказать, авторам фильма достает здесь такта и деликатности, хотя в необходимый момент они выскажутся с жесткой определенностью.

Однажды в летний день на берегу реки Зося скажет Гоше:

— Если у нас будет ребенок, то пусть он будет.

— Пусть будет когда-нибудь, — бездумно согласится Гоша.

— Нет, сейчас, в феврале, к Дню Советской Армии, — спокойно уточнит Зося.

— Что-то я ничего не понимаю.

— Что ж тут непонятного?

Лава остывает. И Гоша уходит, ведомый твердо усвоенным правилом: «Больше всего в жизни я ценю независимость. Когда я чувствую, что попадаю в кабалу, то просто ухожу».

Он уходит, как и следовало ожидать, к другой — Дине Соловьевой (Е. Симонова). К той, которую однажды предложил разыграть, как вещь: «Чем она хуже мотоцикла с коляской или оренбургского платка?» К той, у которой мама — неутомимая «доставала» торта «Птичье молоко», а папа приносит домой заказы с икрой.

Но все-таки почему уходит Гоша? Разве его уход не должен стать предметом самого серьезного исследования, призванного объяснить причины нравственной несостоятельности человека? Ведь это главное для зрителя — понять, что происходит, когда сильное влечение не обеспечено сильным нравственным чув-

ством. А нас вроде бы пытались убедить в том, что это чувство существует.

Когда видишь, как молниеносно переключается Гоша на другой «объект», то возникает предположение: неумело сделана монтажная склейка. Но нет, и в сценарии это перемещение происходит очень быстро: только что шел по улице с одной, появилась другая, и он последовал за ней. Очевидно, эта метаморфоза должна вскрыть корни легкомыслия, эгоизма, духовной пустоты Гоши. Увы, примитивный сюжетный поворот подменил собой психологическую, мотивационную суть случившегося. Но надо ли доказывать, что в фильме на серьезную этическую тему глубокий анализ поступка, пусть и «негативного», просто необходим? Тем более поступка, требующего и всей логикой авторского замысла, и ожиданиями зрительного зала особенно пристального исследования.

Однако в картине все происходит как-то уж очень стремительно, словно в газетном очерке. Презираемая Гошей Дина становится его женой, приводит мужа в свой мещанский мирок, ухаживает за ним, как за дефицитным мебельным гарнитуром. А Зося стойко несет свой крест. Продолжает любить Гошу и вынашивать под сердцем его сына. Мать уговаривает ее сделать аборт, Зося убегает из больницы, домой не возвращается, а устраивается учетчицей в строительно-монтажное управление. А тем временем разваливается одна семья — расходятся родители Зоси, разваливается другая — Гоша уходит от Дины. У Зоси рождается сын Вася. И вот однажды в школьной раздевалке, там, где впервые поцеловались Зося и Гоша, она скажет ему о том, что у него есть сын.

— Зось! Я бы хотел его увидеть. Ваську. Можно? — спрашивает Гоша.

Вопрос остается без ответа. Зося уходит. На этом кончается фильм. Последует ли продолжение — в душе, в сознании зрителя? Унесет ли он с собой из кинозала жизненный урок, своего рода «прогноз на завтра»?

Что и говорить, злободневность «Школьного вальса» несомненна. Даже сильная фельетонная струя, столь явно сказавшаяся в обрисовке ряда ситуаций и типажей — родители Дины, мать Зоси с ее совсем уж фельетонным именем Элла, — должна работать на актуальность ленты.

Но вот сработает ли в полной мере то, что составляет главный зрительский интерес — взаимоотношения молодой пары, Гоши и Зоси, характер этих взаимоотношений, их эволюция? Вопрос этот возникает прежде всего потому, что в картине не обнаруживаешь убедительного художественного анализа, попытки понять и объяснить, кто же он такой, этот Гоша, вдруг ни с того ни с сего повернувшийся спиной к своей любимой. Да не просто к любимой, а к молодой девушке, которая готовится стать матерью его будущего ребенка. Любил ли он ее? Или король — струсил? Или уступил собственному эгоизму? Не сумел взять на себя ответственность? Безликость ли фигуры Гоши, в роли которого никак не сумел достаточно проявить себя молодой актер, просчеты ли драматургии, скорее констатирующей, чем объясняющей, недостаточная ли аналитичность режиссуры в том виною? Наверное, и то, и другое, и третье. К тому же фильм вообще склонен обходить конкретные сложности жизни — не те, что берутся изначально как заданные условия киноповествования, а те, что возникают как реальные препятствия в реальной действительности, которую, надо думать, и имели в виду авторы картины. Иначе не были бы такими спокойно приглаженными, едва ли не благополучными эпизоды, связанные с самостоятельной жизнью Зоси, финальные кадры, сопровождаемые громкой и бодрой музыкой...

Фильм — уже самой постановкой темы, самой ситуацией, неизбежно вызывающей на разговор о нравственном долге, нравственной ответственности молодых перед собственным чувством, — не мог оставить зрителя равнодушным. Но, разумеется, сила его воздействия измеряется тем, насколько искусство экрана способно вовлечь в происходящее, заставить переживать, сострадать, любить, ненавидеть... Эта мера имеет еще один, наравне с множеством других условий, действующий крите-



«Смятение чувств».
Володя — С. Нагорный,
Виктор Семенович — А. Калягин

рий — точную своевременность обращения к зрителю. Точно и чутко угаданное ожидание аудитории, которой тот или иной фильм нужен именно сегодня. «Прогноз на завтра» тем точнее, чем более точно назначен час встречи искусства со зрителем. И тогда, сколь бы сиюминутным ни был диалог, продолжение обязательно последует...

Не знаю, когда Анна Родионова написала сценарий «Школьного вальса». Может быть, еще в ту пору, когда в «Литературной газете», «Комсомольской правде», других изданиях одна за другой стали появляться неожиданно острые статьи о воспитании чувств, о падении нравственного и духовного в самой сокровенной сфере человеческого бытия. Но час пик этого разговора не миновал и сегодня. Это очевидно и для педагогов, и для родителей, и для подростков. Значит, «вечная» тема, решенная как злободневная, сегодняшняя, всегда останется в магнитном поле зрительского интереса.

●

«Реплики не прослушиваются» — эта ремарка весьма распространена в монтажных листах рассматриваемых фильмов. Реплики не прослушиваются — звучит невнятица будней, голоса жизни смазаны движением, современными ритмами — создан достоверный жизненный фон. Но есть и отчетливые ноты, и в них многое вложено. И если фильм о любви, то и разговоров о любви в нем предостаточно.

Не стал исключением и фильм «Смятение чувств». Его героиня первокурсница Надя охотно декларирует свои взгляды на любовь, но когда ее друг Володя просит разговора по существу их отношений, она парирует:

— Ну вот, обязательно говорить...

Похоже, режиссер-постановщик фильма Павел Арсенов больше склоняется к мысли о необязательности изобильных разговоров «на тему» картины. Конкретное, а не абстрактное чувство вчерашнего подростка Володи к Наде — чувство горькое, неразделенное, отвергаемое — должно быть выражено в тонких, подчас неуловимых внешне движениях его души, в поступках ослепленного нечаянной болью существа. Это чувство должно пронизать собой весь фильм, стать его атмосферой, в которой дышится трудно, как на большой высоте, и легко, как после бурно выплаканных слез. Не ждите жестких определенностей от фильма о смятении чувств. И пусть лейтмотив возникнет не на экране — в вашей душе, как отзвук пережитого Надей и Володей.

Эмоционально фильм окрашен в светлые, но неяркие тона. В нем много зыбкого свечения неба и реки, переливов и оттенков настроений, их смена не подчеркнута, приглушена. И диалоги строятся в той же импрессионистической манере, а мысль, подспудная и невидимая, заключена в легко читаемый подтекст — в этом прежде всего заслуга автора сценария А. Володина.

Вся история любви Володи (С. Нагорный) к Наде (Е. Проклова), их разрыва, обретения своего рода мудрости, горького осознания мысли, что не все в мире складывается так, как хотелось бы, протекает на фоне семейной жизни Нины Дмитриевны и Виктора Семеновича. И, скажем прямо, фон оказался ярче, интереснее, выразительнее, чем основной узор, вышиваемый по этой канве. Блистательный дуэт И. Саввиной и А. Калягина в роли родителей Нади, точность, цельность его драматургии явно берут верх над расплывчатым, приблизительным решением линии молодых.

Нина Дмитриевна и Виктор Семенович — эти интеллигентные по внешним признакам люди — на редкость несовместимы духовно. Прожив вместе долгую жизнь, они научились облекать обоюдную жестокость в тонкую игру ума и слов. Похоже, и сама жестокость, и чувства друг к другу, к дочери и Володе, к сослуживцам переродились в некую игру, где подлинное подменено условными знаками и фишками. Главным образом в этой игре преуспевает Нина Дмитриевна, женщина колкая, любящая творить добро и устало-иронично сетовать на людскую неблагодарность. Наиболее убедительна в обрисовке характеров сцена дня рождения Нины Дмитриевны. Пикировка тостами «со значением» завершается семейным скандалом, но и здесь Нина Дмитриевна не унизится до грубых оскорблений. Глядя на застолье безмятежно и добро, она ровным голосом произнесет: «Подарили дураку море, он потрогал его, пощупал, окунул, лизнул палец, был соленым и горьким палец... Тогда в море дурак плюнул...» «Выпьем за дурака! — воскликнет Виктор Семенович. — Давайте выпьем за дурака!»

Разумеется, роли эти много глубже, интереснее, чем может передать пересказ. Они «просторны» для зрительского восприятия, позволяют додумать, доиграть множество других версий духовной несовместимости супругов. Более определенна, традиционна линия Нади и Володи. Надя уезжает в Ленинград учиться, там встречает другого человека... Володя мучим ревностью, ревность прорывается в нелепых мальчишеских выходках. Заброшена подготовка к вступительным экзаменам в вуз — что толку думать о будущем, когда нет Нади? Скоро идти в армию, и это, пожалуй, лучший выход...

Знакомо? Очень. И вдруг — неожиданный поворот событий. Предприняв далекую поездку в Сибирь, чтобы привезти рожающей подруге живые розы: «Я иначе не могу. Старинная подруга, это отдельная история. Поздние роды. Я хочу быть рядом. Неужели это стыдно?» — Нина Дмитриевна тяжело, неизлечимо заболевает. И все заботы по уходу за матерью ложатся на плечи Нади. Начинаются занятия в институте, а она остается дома, готовит обеды, убирает квартиру, как может, поддерживает мать. Это подлинная,

непоказная, не рассчитанная на выражения восторга человечность. И Володя, отвергнутый, изгнанный из Надиной жизни, возвращается. Он приходит с раскладушкой — «чтобы дежурить». Он чистит картошку, бегает за лекарствами, всячески помогает Наде...

Потом Володя уходит в армию. И Надя в слезах провожает его. Правда, Надины слезы нельзя принять за знак ее чувства — авторы по всему и не настаивают на этом. Здесь, как и во всем фильме, нет резкого штриха. «Реплики не прослушиваются». Отчетливо звучащая в иных местах нота довольно часто заглушается правдоподобной невнятицей жизни. И ты вдруг начинаешь особенно остро испытывать жажду цельности. Да, тонок инструментарий анализа нравственных состояний героев «Смятения чувств», однако же настолько тонок, что порой истончается в нечто совершенно невидимое. Тогда начинаешь вспоминать азбучные истины — о том, например, что кино — это главным образом искусство зрелищное, визуальное, что идеи фильмов должны быть воплощены в героях, действующих так, чтобы зримый образ их поступков активно воздействовал на образ мышления и чувствований зрителя.

«Когда становишься старше, трудно иметь героев, но это необходимо», — сказал один прекрасный писатель. Тем более необходимо иметь героев начинающим жить, даже если эти герои живут отнюдь не в героической, хорошо знакомой юному зрителю среде.

●

Здесь появился новый проселок. Новое боковое ответвление главной темы.

Нет хорошего фильма без настоящего з р и м о г о героя. Фильму нужен герой, потому что фильму нужен зритель.

Но какой зритель? Очевидно, такой, какого хорошо знает автор. Знает, что, адресуя ему определенного героя, он самым определенным образом повлияет на мирочувствование, характер, нравственность зрителя. Заставит всмотреться в себя, задуматься о себе. Задать вопрос: «А я какой?» Все тот же феномен зеркала. Неожиданный успех фильма «Розыгрыш» в подростковой аудитории засвидетельствовал необходимость знания и точного выбора адреса. Адрес в этом случае был выбран безошибочно.

Все рассмотренные в этой статье картины сняты на Центральной киностудии детских и юношеских фильмов имени Горького. Четыре фильма даже для такой большой студии — немало. Кому они адресованы? Подросткам или взрослым? Сыновьям или отцам? Ученикам или учителям? Знают ли авторы точно, чей внутренний мир они вознамерились потревожить, взволновать, потрясти? Это все не риторические вопросы, ибо и практика не сняла пока с повестки дня дискуссионную проблему «Фильмы о молодежи или для молодежи?».

И все еще слишком часто сталкиваемся мы с фильмами, довольно четко отражающими тенденцию неопределенности в обращении к аудитории, незнания ее особенностей, возрастных и психологических. Это «фильмы вообще» или — рассчитанные на возраст, близкий к возрасту их авторов. И привлечение к съемкам очень молодых, подчас юных актеров (кажется, в студии уже сложился целый штат исполнителей ролей подростков и детей) положения не спасает. Не спасает положения лексикон современных подростков, современность их деяний, моды, которой они следуют, — все эти внешние знаки юношеской среды, призванные помочь сделать фильмы и их героев «своими» для юного зрителя. Иной раз авторы фильмов даже не замечают, что берут на прокат приемы, давно опробованные их коллегами в других фильмах. Так почти обязательными для заглавных кадров стали школьные фотографии и сцены на природе с полуобнаженными фигурами, подчеркивающими, сколь крепок и зрел физически акселерат последней четверти XX века. Да, приходится говорить об утверждении изобразительных стереотипов и с сожалением отмечать отсутствие по-настоящему глубоко продуманной долгосрочной творческой программы в обращении студии к морально-нравственной проблематике. Нет программы, а следовательно, и не всегда ясно проявляется позиция, занимая которую художник создаст полноценное произведение искусства и посред-

ством его повлияет на формирование нравственности растущего человека.

Впрочем, четыре фильма одной студии — это еще не вся ее продукция, и, видимо, не стоит делать скоропалительных выводов. Но тем не менее эти фильмы стали достаточно заметными событиями на нашем сегодняшнем экране, что определяет и меру требовательности к ним и желание установить общие тенденции в развитии кинематографа для подрастающего поколения, высказать прогнозы и пожелания на будущее.

И потом я смотрел их глазами взрослого зрителя, вспоминая, правда, при этом другие картины, на которых снова чувствовал себя начинающим жить.

Тбилиси

Николай Савицкий

Долг, оплаченный до конца

«ИВАНЦОВ, ПЕТРОВ, СИДОРОВ...»
Сценарий Е. Григорьева, О. Никича. Постановка К. Худякова. Оператор В. Боганов. Художник И. Шретер. Композитор А. Рыбников. Звукооператор В. Крачковский. «Мосфильм», 1978.

«Иванцов, Петров, Сидоров...» — фильм об ученых, и если рассуждать формально, только об ученых: как центральные, так и второстепенные его персонажи, за незначительным вычетом,— люди, самым непосредственным образом причастные к научному поиску, сотрудники одного из столичных НИИ, условно поименованного Институтом проблем экспериментальной химии.

Научное учреждение — «как сотни других». Обратим внимание на эту коротенькую ремарку, как бы невзначай оставленную драматургами Е. Григорьевым и О. Никичем на самой первой странице сценария. Сопоставим ее с названием вещи, с именами трех основных действующих лиц. Иванцов, Петров, Сидоров... Какие «звучные» и «редкие» фамилии, не правда ли?! Только иронизировать по этому поводу не стоит. НИИ — «каких сотни», и люди — каких тысячи: одно к одному. Демонстративный, немножко озорной отказ от претензий на исключительность места действия и тех, кому предстоит в нем участвовать. «Проблемы экспериментальной химии» — это, конечно, звучит. Однако не спешите проникнуться чрезмерным пиететом к тому, что находится за внушительной фасадной вывеской. Работа как работа — вот что там такое. Работа — о ней и речь. И принимая как должное спокойное, деловое, без тени экзальтации начало рассказа о буднях рядового «научного учреждения», попутно задумываешься, всегда ли кино могло позволить себе подобный буднично скромный тон в разговоре о науке и людях науки? Пожалуй, не всегда...

Во времена еще не столь давние, если верить календарю, и все же такие далекие от нас, сегодняшних, когда знаменитый спор «физиков» и «лириков» будоражил умы, вовлекая в свою орбиту и студента-первокурсника и академика, наука, в особенности ее отрасли, плотно прикрытые завесой секретности, многим виделась в романтическом ореоле. Было бы ошибочным утверждать, будто никаких объективных предпосылок для этого не существовало. События, сопровождавшие, к примеру, осуществление управляемой ядерной реакции, или работы, увенчавшиеся запуском первого в мире искусственного спутника, явно не укладывались в границы представлений об обычном, равно как и их конечный итог. Первооткрыватели — всегда энтузиасты, фанатики, в добром смысле слова. Их движение к истине, через радость взлетов и горечь неудач, сродни путешествию к неведомым материкам. Впрочем, и на их пути куда больше чернового труда и прозаических неурядиц, чем звездных минут и гениальных озарений, хотя и не каждому про то ведомо... А лет этак двадцать назад успехи ядерной физики или той же



«Иванцов, Петров, Сидоров...».
Петров — Л. Филатов,
Сидоров — М. Глузский

кибернетики ошеломляли настолько, что в интеллектуальных кругах возник даже своего рода культ Точного Знания, в жертву которому «физики» и вознамерились было принести традиционные ценности «лириков».

Вскоре, однако, настроения изменились. Дискуссия на тему «Нужна ли в космосе ветка сирени?» и ей подобные затихли сами собой: оказалось — нужна... «Магические кристаллы» — транзисторы, при своем появлении производившие впечатление чуда, поселились в наших домах... И никого больше не удивляло, что ЭВМ научилась бойко решать шахматные этюды и заниматься переводом технических текстов... Стремительное развитие науки стало восприниматься как н о р м а, каковой оно, в сущности, и было: НТР вступала в активную стадию.

Но еще раньше искусство успело сказать свое слово в пользу трезвого, аналитически острого и поразительно верного в главном понимания наиболее существенных моментов, связанных с гуманистическим содержанием научного прогресса и нравственным миром человека, занятого научными изысканиями, с особенностями мировосприятия и образа жизни современного ученого. Именно так прозвучал в момент выхода на экраны фильм Михаила Ромма «Девять дней одного года», произведение для своего времени новаторское и злободневное. Кстати, и сегодня, без малого двадцать лет спустя, эту картину смотришь с живым интересом — она во многом сохранила свою актуальность.

Появление «Девяти дней...» знаменовало, в частности, тенденцию к «демифологизации»

в кино представлений о характере труда ученого-исследователя, который находится, как принято указывать в очерках и юбилейных статьях, «на переднем крае науки». Никаких изобразительных излишеств, рассчитанных на ошеломляющий эффект; отсутствие какой бы то ни было высокопарности и рисовки в рассуждениях героев по поводу вещей поистине глобального значения; ни одной фигуры «не от мира сего»; юмор, веселая улыбка, потеснившие патетику и угрюмую многозначительность, некогда считавшуюся уместной в картинах, внешне близких «Девяти дням...».

Все это отнюдь не снижало меру авторского, а соответственно, и зрительского уважения к объекту художественного исследования, позволив рассмотреть новые интересные грани явлений и характеров, глубже проникнуть в самую суть волнующих проблем, занимавших воображение не одних только физиков-атомников.

Между тем линия роммовской картины, чье влияние ощутимо в целом ряде лент 60—70-х годов, непосредственного продолжения не получила. «Иванцов, Петров, Сидоров...» — едва ли не первая за долгий период работа советских кинематографистов, которая, независимо от заметных слабостей и просчетов художественного порядка (о них будет сказано ниже), все же обнаруживает некие точки соприкосновения с «Девятью днями одного года», с традицией, вызванной к жизни этим памятным фильмом. Для постановщика «Иванцова, Петрова, Сидорова...» он, надо думать, памятен вдвойне: Константину Худякову довелось проходить практику на съемках «Девяти дней...».

●

На первое знакомство с Иванцовым, Петровым и Сидоровым, а заодно и кое с кем из их коллег, нам отводят минут десять, не больше. Так же быстро, без проволочек, но и без излишней поспешности, зрителя вводят в курс дела, разъясняя в самых общих чертах характер и цель поисковой темы, разработка которой на различных этапах — от предварительных обсуждений до решающего эксперимента — организует фабульный каркас произведения. Компактную экспозицию, как, впрочем, и композиционное построение фильма в целом, отличают непринужденность, простая и ясная повествовательная манера изложения; отдельные эпизоды и дальше будут сменяться в прямой временной последовательности, в ровном, несколько монотонном ритме, и лишь ближе к концу его нарушат резкие драматические акценты. А пока мы видим на экране институт в начале рядового рабочего дня, людей, направляющихся в лаборатории, вычислительный центр, в библиотеку, чтобы углубиться в обычную свою работу. Здесь, в привычном для них окружении и происходит представление основных персонажей — в очередности, как бы заранее предусмотренной заглавным титром.

Иванцов Геннадий Борисович (А. Галибин) — для большинства просто Гена. «Молодой специалист», сегодня приступающий к работе в «седьмой лаборатории» института. Направлен сюда по распределению. Высокий, стройный, спортивного вида юноша. Одежда из джинсовой ткани ему к лицу. Держится уверенно, независимо — знает себе цену. Именной стипендиат на втором и третьем курсах. Командир стройотряда. Премия на конкурсе студенческих работ. Подает надежды. «Талантливый парень. Таких сейчас — два на тысячу», — замечает о нем Петров.

Петров Алексей Петрович (Л. Филатов). Краса и гордость коллектива. Доктор наук в сорок лет. «Мозг» лаборатории № 7. Два десятка опубликованных статей. Собран, подтянут, энергичен. Сама аккуратность и пунктуальность. Кажется, что-то неладно со здоровьем. К подчиненным требователен, с начальством на равных, но без панибратства. Высказывается логично, аргументированно, веско. С его мнением в институте привыкли считаться: посмотрите, как напряженно внимателен в разговоре с ним Сидоров.

Сидоров Семен Ильич (М. Глузский). Пожилой, немного раздражительный человек. Несмотря на возраст, еще вполне крепкий мужчина. Ученый с большим стажем и опытом, но без особых заслуг. Автор одной известной работы, выполненной лет двадцать

назад. Весь в административных хлопотах. Немногословен, обстоятелен, напорист. Кое-кто за глаза величает руководителя «седьмой лаборатории» завхозом.

Кажется, для первого знакомства довольно.

Вскоре, по мере развития сюжета, нам придется отчасти скорректировать и заметно углубить эти предварительные беглые впечатления. Полное раскрытие характеров происходит в «Иванцове, Петрове, Сидорове...» естественно и постепенно, на всем протяжении ленты, до последней сцены включительно. Ни режиссер, ни исполнители центральных ролей, которые — отметим это сразу и с удовлетворением — составляют безошибочно точно подобранное «трио», не спешат открыть все карты сразу. И здесь, видимо, лежит одна из причин, в силу которых интерес к фильму возникает довольно быстро. Еще почти ничего не произошло, еще не совсем понятно «кто есть кто» и к чему все движется, но чувствуешь, как экран начинает притягивать, овладевает твоим вниманием. С самого начала в картине угадывается существование некоего второго уровня сложности, скрытых внутренних стимулов и пока что не проявившихся личных качеств, определяющих поведение главных действующих лиц и связывающих их взаимоотношения. Не то что бы с нами объяснялись нарочито таинственно, с многозначительными недомолвками. А все ж возникает, скорее, по интуиции, нежели сознательно, убежденность: все здесь не так однозначно, как показалось сперва, и, стало быть, возможны «сюрпризы», неожиданное продолжение после непритязательно простого начала. Любопытно, какое?..

Столь же непроизвольно, без предисловий прозвучит в картине и первое упоминание о теме с кодовым обозначением «7108», которая, как можно понять, уже сравнительно давно появилась в списке договорных работ «седьмой лаборатории», но к которой еще не приступали вплотную.

Зрителю нет нужды вникать в детали данной научной задачи. Сообщается лишь минимум необходимых сведений, впрочем, вполне достаточных, чтобы уловить существо вопроса. Речь идет о лабораторном синтезировании новых химических соединений, циклогетерокарбинов, с целью выяснить принципиальную возможность их получения в промышленных количествах. Более полной информации нам и не потребуется. Да кроме того, как следует из фильма, о циклогетерокарбинах и вообще-то известно пока немногое. Даже Иванцов, человек со специальным образованием, на вопрос, что он о них знает, дает расплывчатый и неуверенный ответ: «...Какая-то химическая патология? А результат — сумасшедшая энергетика, да?» Да, группа новых соединений с трудно выговариваемым названием, если удастся ее получить, откроет путь к созданию нового высокоэффективного топлива, новых лекарств, пластика, красителей. Очень заманчивая перспектива. И в научном аспекте, и в прикладных областях. Но игровой фильм, естественно, не слишком сосредоточивается на столь специфических моментах, и не исключено, что никаких циклогетерокарбинов в природе вовсе нет и быть не может. Даже если и есть... Несущественно это. А вот *чем* является тема «7108» *лично* для Семена Ильича Сидорова, какие страсти со временем вокруг нее разгорятся, и впрямь немаловажно: ведь об этом — фильм.

Конечно же, не только об этом. «Иванцов, Петров, Сидоров...» в первую очередь волнующий, искренний рассказ о *людях* сегодняшней нашей науки. О представителях трех поколений советских ученых, о их внутреннем единстве, основанном на преемственности убеждений, одинаково верном, глубоком понимании гражданского долга ученого и общности главных целей, которым отдают они свой труд, знания, талант.

Оригинальность, своеобразие характеров каждого из этих людей, достоверность, узнаваемость образов, художественно воссозданных, исходя из творчески переосмысленных жизненных впечатлений, в сочетании с достоверностью драматически сложной ситуации ленты сообщают экранному повествованию смысл серьезного и честного раздумья по поводу острых проблем, наличие которых в

самой действительности не вызывает сомнений; их содержание захватывает область куда более обширную, нежели сфера профессиональных забот и специфических интересов научной интеллигенции.

Лейтмотивом фильма стала тема личной ответственности. Ответственности за успех дела, которому себя посвятил. Ответственности за людей, что трудятся с тобою рядом. Наконец, ответственности человека перед самим собой, перед собственной совестью, которая каждому, рано или поздно, ставит безжалостный вопрос: достойно ли ты распорядился своей жизнью, всем, что было тебе отпущено, или обманул ожидания других и предал забвению собственные благие надежды? С наибольшей ясностью и драматизмом раскрывается эта тема на примере судьбы Семена Ильича Сидорова, судьбы сложной и трудной.

Жизнь не баловала Семена Ильича. С огромным трудом дался ему и путь в науку. Сидоров — из того поколения наших ученых, которое попало в студенческие аудитории прямо из окопов Великой Отечественной, не успев снять поношенных гимнастерок с отсвечивающими еще первым блеском боевыми наградами. Им, прошедшим «долгие версты войны», было много сложнее, чем их более молодым, только что со школьной скамьи, однокурсникам, и не каждому оказался по силам мирный поход за знаниями. Но многие выдержали — и многим обязана им страна, в первое послевоенное десятилетие особенно остро нуждавшаяся в восполнении дефицита квалифицированных инженерно-технических и научных кадров.

Выдержал и Сидоров. Защитил диплом, потом кандидатскую. Позднее сумел внести, хотя и не бог знает какой значительный, но принципиальный, самостоятельный вклад в науку. Сделался руководителем проблемной лаборатории. Не так уж вроде и мало... Но все это произошло довольно давно. А что сегодня? Как смотрится он в свои почти шестьдесят рядом, скажем, с блестяще эрудированным и бесспорно одаренным, столь многое успевшим Петровым, которому к тому же — едва за сорок? Неважно он смотрится, по правде сказать...

Что же ему остается? Подписывать и дальше чужие статьи в качестве формально законного (заведующий все-таки!), но сомнительного в глазах окружающих соавтора? Проявляя хитрость и расторопность, доставать «для своих» импортное стекло или дефицитные реактивы, «пробивать» сметы, заключать договора на «верняковые» темы? Что ж, Сидоров занимается всеми этими необходимыми, но такими далекими от настоящей науки и в общем-то безрадостными делами, научился почти не замечать их неинтересности. Но неужто доволен и большего не желает? Желает. Да еще как!.. Вот и сейчас, принимая из рук элегантного и не обремененного административными заботами Петрова очередную заявку на оборудование, Семен Ильич думает совсем о другом. Что-то скажет уважаемый Алексей Петрович, которого Сидоров первым решился познакомить со своими теоретическими наметками и расчетами по теме «7108»? Семен Ильич нуждается сейчас не только в заключении специалиста более высокой квалификации, чем он сам, но и в дружеском участии, в поддержке, в признании своего права на научное творчество — поступаться им он ни в коем случае не намерен. Им движет не забота о карьере и почестях. Какая уж там карьера!.. Время ушло, да Сидоров и не был никогда излишне честолюбив. Как большой ученый, он не состоялся, это Семену Ильичу давно ясно. Но упрямо продолжает Сидоров верить, что эту работу ему завершить по силам. Он должен, обязан ее завершить — и для пользы дела и для себя самого. Ему просто нельзя иначе... И он будет тверд в своем намерении идти до конца.

Играя Сидорова, Михаил Глузский нисколько не идеализирует своего героя, не пытается вызвать к нему дополнительной симпатии приемами, выпадающими из драматургии роли. Его Сидоров таков, какой есть, не хуже и не лучше. Внешне он простоват, высказывается чаще всего напрямик и не всегда лицеприятно, может и вспылить без достаточных



«Иванцов, Петров, Сидоров...».
Иванцов — А. Галибин,
Саша — Е. Капица

на то оснований. Он не привык «подавать» себя, «импозантный», «солидный» — эти эпитеты к нему просто неприложимы. В нем нет ничего и от кинематографического штампа «образцового ученого», эдакого «рыцаря науки» без страха и упрека; с первого взгляда его впору действительно принять за хозяйственника, подвизающегося в научном учреждении на второстепенных, подсобных ролях. Но вот мало-помалу в облике Семена Ильича проступают контуры неординарного: без навязчивости, осмотрительно расходуя имеющийся в его распоряжении материал, актер — эпизод за эпизодом — терпеливо внушает зрителю, что Семен Ильич Сидоров — во многих отношениях незаурядная личность, натура сильная, самобытная, цельная. Не скрывая, что способности Семена Ильича остались нереализованными в полной мере, о чем он никогда не забывает, испытывая естественное чувство досады, Глузский деликатно отодвигает этот аспект на второй план, подчеркивая другое — неистребимость, стойкую живучесть творческого начала, не позволившего Сидорову успокоиться и застыть в своем относительно благополучном положении; благодаря этому ценному и редкому свойству души он сумел сохранить азарт и крепкую хватку энтузиаста, способного увлекаться, умеющего настоять на своем, трудиться в полную меру сил, а если надо, то и рискнуть, раз дело, в которое поверил, требует риска. Так рождается объем-

ность, неоднопланововость образа и одновременно — еще одно драматургическое обоснование последнего решительного поступка Семена Ильича, за который ему выпадет расплатиться самой дорогой ценой, какую только может предложить человек. Роль Сидорова — одна из наиболее сложных, если не самая сложная в картине; она напрочь лишена внешних впечатляющих моментов, рассчитанных на мгновенное восприятие, но актер сумел сделать ее яркой и от первой реплики до последней провести с редкой последовательностью, тактом, с идущей изнутри, а потому внушающей абсолютную веру выразительностью.

...Нет, не нашел Сидоров поддержки у своего умного и авторитетного коллеги, мыслящего категориями более рациональными, нежели сам Семен Ильич. Петров, согласившись в принципе с теоретическими соображениями и черновыми выкладками Сидорова, тем не менее категорически настаивает на свертывании работ по теме «7108», и его аргументы трудно не принимать в расчет. Главное его возражение связано с тем, что при синтезировании циклогетерокарбинов на промежуточной стадии образуются нестабильные полупродукты. Возможен их самопроизвольный распад с быстрым высвобождением больших количеств энергии. Практически это означает, что эксперимент еще до своего завершения может вызвать взрыв, катастрофу. Техника безопасности требует, чтобы такие работы велись в специально оборудованных бункерах, на установках с дистанционным управлением. В лаборатории № 7 ничего подобного нет, и, значит, от экспериментальной проверки идеи Сидорова на базе института следует немедленно отказаться.

Алексей Петрович во всем как будто бы прав. Прав еще и потому, что однажды ему уже довелось участвовать в проведении аналогичного опыта, который повлек за собой аварию с тяжелыми последствиями. Что там в точности произошло, неизвестно. Но похоже, что Петров с тех пор страдает органическим поражением центральной нервной системы: периодические головокружения, нарушение нормальной работы сердца, обмороки. Следовательно, у Алексея Петровича есть еще и особое, выстраданное моральное право возражать против затеваемых Семеном Ильичом работ. Где гарантия, что не будет новых жертв? Нет такой гарантии...

У Сидорова — свои резоны. Верно, риск имеется. Но — риск минимальный. А если получится? Ведь это же станет крупной победой. В масштабе всего института, отрасли! Не будем сбрасывать со счетов и вполне объяснимую, если вспомнить все предыдущее, личную заинтересованность Семена Ильича. В случае удачи ни у кого никогда больше не повернется язык назвать Сидорова «завхозом». В общем, для него это дело решенное...

Ситуация, предлагаемая художником, никогда не тождественна своему жизненному аналогу, но всегда моделирует действительность с известной степенью отвлечения от ее подлинных реалий. И как всякая модель, произведение искусства воссоздает — в содержательной художественной форме — сущностные закономерности и характеристики реально наблюдаемых явлений; при этом оно концентрирует их личностный, человеческий смысл, не претендуя на полное жизнеподобие. Фильму «Иванцов, Петров, Сидоров...» можно было бы при желании адресовать добрый десяток упреков, касающихся обстоятельств, которые сопутствовали подготовке рискованного эксперимента в «седьмой лаборатории» и его трагическому финалу. Подобные упреки принято сопровождать банальным и в данном случае почти ничего не значащим резюме: «В жизни бывает не так» или — «В жизни так не бывает». Не удивлюсь, если кому-то еще придет в голову взять на себя столь неблагодарный труд... Между тем занятие это нестоящее, пустое. Равно как и выдвижение контраргументов типа — «Нет, был-таки очень похожий случай!»

Был или не был, какая разница! Нам предложены определенные «правила игры», и коль скоро игра ведется умно и честно, с увлечением, если судьбы и поступки героев картины волнуют нас, а их характеры внушают доверие, если исход вымышленных, пусть даже в чем-то и расходящихся с требованиями ло-

гики, коллизий сюжета нам не безразличен, если происходящее на экране побуждает к активному размышлению, к самостоятельным выводам и обогащает нас духовно, значит, цель достигнута. И не будем уподобляться «вундеркинду» на детском утреннике: он-то, бедняга, точно знает, что Красной шапочке, да еще вдвоем с бабушкой, в брюхе у волка не поместиться и вообще все это — «понарошку». Но как же ему от этого тоскливо!

Давайте примем на веру, что Семен Ильич Сидоров мог сделать то, что он сделал. Поверим — ведь поведение персонажа не идет здесь вразрез с логикой характера, а это в искусстве многое решает.

Итак, взвесив тщательно все «за» и «против», заручившись не без колебаний высказанным одобрением руководства НИИ и для гарантии включив в перечень соцобязательств вверенной ему лаборатории и тему «7108», Семен Ильич решает начать ее ускоренную доработку. В одиночку с этим делом, понятно, не справиться. Петров — не помощник... Кстати, его же давным-давно дожидаются на полигоне, где-то далеко от Москвы. Там у них сложности с испытаниями новых «изделий», и нужен консультант именно такого класса, как Петров. Так пусть себе отправляется. В добрый час, Алексей Петрович! А мы тут пока без вас кое-что сообразим.

Однако помощник, хорошо подготовленный и деловой, способный уточнить теоретическую часть, завершить расчеты по будущей установке и руководить ее монтажом, все-таки нужен. Выбор Семена Ильича падает на Иванцова. Безошибочный выбор, как потом выяснится.

Иванцов предложение руководителя лаборатории примет без колебаний. Мог бы и не принимать: работа предстоит не только сложная, большая, но и спешная. Если «от звонка до звонка» с прохладцей, в намеченный срок не уложиться, придется и по вечерам и в выходные «вкалывать». Гена согласен. Не потому, надо полагать, что Сидоров «напел» ему что-то такое насчет дырочки в пиджаке, которую, если дело выгорит, можно сверлить заранее, да еще и квартиру туманно, но все ж пообещал. Пожалуй, зря он так — с Иванцовым. Да и вообще этот их разговор в тоне «ты — мне, я — тебе» лишний в фильме, необязательный. Ни Сидорову, ни Иванцову он просто не к лицу. Иванцов, правда, тоже не на облаке живет, и ему дополнительные стимулы требуются. В коридорах института он то намеренно, то случайно встречает Сашу (Е. Капица), привлекательную девушку, которая два года назад считалась его невестой. Потом что-то меж ними разладилось, но Иванцов Сашу по-прежнему любит, продолжает надеяться... Вопрос о квартире он задал не случайно.

Но все же не щедрые посулы Сидорова побудили Геннадия Борисовича включиться в трудную работу по новой теме. Ему это интересно, вот в чем главное. «...Я в науку не за деньгами»,— как бы невзначай роняет он в разговоре с Сидоровым. Веришь, что не врет, не ханжествует. Геннадий Иванцов — современный молодой человек, во всех отношениях современный. Только не в том смысле, что иногда имеют в виду люди преклонного возраста, подразумевая под «современностью» недостаток благородных и чистых качеств у молодых своих современников, которым они, зачастую — с излишней горячностью и без должных оснований, склонны приписывать и бездушный прагматизм и отсутствие уважения к опыту предшествующих поколений. Конечно, и такое встречается, но стоит ли торопиться с обобщениями... А Иванцов — юноша исключительный: незаурядное дарование, влюбленность в науку, целеустремленность — вот особые, отличительные черты его натуры. Однако есть в этом образе и распространенность типа, бесспорная принадлежность к лучшей части сегодняшней нашей молодежи, чья современность — в способности понять и почувствовать веления времени, быть на уровне самых высоких и строгих требований века. Таким и играет Иванцова молодой актер Александр Галибин, играет с увлечением и подкупающей искренностью.

Скоро, очень скоро ощутит Семен Ильич

Сидоров, при первом знакомстве встретивший «этого наглеца» с неласковой подозрительностью, насколько близок и дорог ему Геннадий. И назовет сыном, наследником. Не для красного словца — так оно и есть: сын, наследник. П р е е м н и к... Вот, пожалуй, то слово, которое точнее всего определяет отношения, сложившиеся, в конечном счете, между Сидоровым и Иванцовым. Они люди одного корня.

Путь сценария «Иванцов, Петров, Сидоров...»[1] к экрану был нескорым, его герои впервые предстали перед зрителем в спектакле Театра имени Моссовета «Успех» («Сидоров и другие»), интересно поставленном П. Хомским. Но согласно режиссерской интерпретации, заявленной уже в названии постановки, на первое место здесь выдвинулась не проблема передачи эстафеты, а ч а с т н ы й вопрос, связанный с работой Сидорова и его товарищей, — быстрым и эффектным успехом во имя близлежащих практических выгод. В принципе, драматургический материал подобного подхода не исключал. Однако у Е. Григорьева и О. Никича мотив успеха ради успеха не только не доминирует, но и относится к числу второстепенных по своей важности. Акцентируя этот момент в ущерб всем другим, театр, вложивший в спектакль много труда и любви, все же заметно сузил диапазон авторского замысла.

Это наложило свой отпечаток и на актерскую трактовку центральных образов, исключая работу Г. Жженова, интересно и глубоко истолковавшего роль Сидорова. Что же касается А. Ленькова (Иванцов) и Л. Маркова (Петров), то здесь налицо серьезные просчеты: оба исполнителя выделяют нехарактерные, случайные качества своих персонажей. Петров на экране, в исполнении Леонида Филатова, — глубоко интеллигентный, чуткий, обаятельный человек: бескомпромиссность и чувство личной ответственности развиты в нем настолько, что даже беспринципный, циничный Яковлев относится к нему с невольным почтением. Алексей Петрович не выпячивает собственного несчастья, стараясь мужественно и неприметно для окружающих перебороть неизлечимый недуг; одаренностью и своим прочным положением он не кичится, в отношении себя у него та же жесткая, но разумная требовательность, что и к окружающим, причем неважно, кто они — лаборантка, аспирант или директор... Петров на сцене — иной: он лишился обаяния таланта, внутренней красоты, которая была задумана в образе; его человеческая значительность вызывает сомнение; он грубоват и почти не вызывает сочувствия, несмотря на свою обреченность, о которой заявляет очень уж громко и однообразно. И остро, живо играющий А. Леньков тоже грешит односторонностью трактовки, слишком подчеркивая «пижонские» черточки в характере героя.

Констатируя все это, приходишь к выводу, что экранизация «Иванцова, Петрова, Сидорова...», по сравнению с театральной постановкой, обладает и большей точностью, глубиной прочтения драматургической первоосновы, и большей стереоскопичностью, достоверной объемностью — и в смысле обрисовки характеров, и в плане раскрытия существа драматического конфликта.

●

Если Иванцов, Петров и Сидоров живут на экране полной жизнью и их образы, общая линия поведения вполне адекватны намеченному в сценарии и отчасти даже компенсируют некоторые слабости драматургии (этим фильм обязан не только работе талантливых исполнителей, но и проявленному здесь умению режиссера работать с актерами, отчетливо «формулировать» задачу каждого из них), то в изобразительном отношении картина далеко не безупречна. Несмотря на удачно выбранное место съемок (Институт проблем экспериментальной химии снимали в подмосковном научном центре сходного профиля) и заметное намерение авторов добиться почти документальной достоверности предметного мира, окружающего героев, в фильме отсутствует пластическая концепция, которая отвечала бы общему замыслу произведения. В результате изобразительный ряд существует как бы сам по себе, отслаиваясь от «чисто смыслового»,

[1] См. «ИК», 1977, № 7.

точнее сказать, «речевого» — поскольку смысл вещи мы постигаем почти исключительно из диалогов действующих лиц, помещенных в большинстве случаев в «необжитые» и лишенные индивидуальности интерьеры. Многое из сказанного с экрана оседает в памяти, запоминается выразительная внешность основных действующих лиц, некоторые мизансцены (например, в отлично сыгранном Н. Меньшиковой коротком эпизоде, когда ее героиня, жена Сидорова — Лариса Ивановна, неожиданно узнающая о гибели мужа, плачет на груди у Иванцова, а совсем рядом, в холодном, безликом холле института, наспех сколачивают траурный стенд). Но вспомнить хотя бы один-единственный план или кадр, оставивший сильное зрительное впечатление, трудно. Быть может, причиной тому — специфические навыки, усвоенные режиссером в работе для «малого экрана»: В. Худяков много ставил на телевидении, в частности, получившие известность ленты «Такая короткая долгая жизнь» и «Атлантика». Но как бы там ни было, а свободы дыхания в кинематографическом пространстве фильм «Иванцов, Петров, Сидоров...» не обретает, возможности большого экрана и цвета используются явно недостаточно, и все это, вместе взятое, заметно снижает силу эмоционального воздействия картины.

В то же время нельзя не признать, что и в этом своем качестве «Иванцов, Петров, Сидоров...» — шаг вперед по сравнению с первой общеэкранной работой режиссера («Жить по-своему»).

Существует еще одно обстоятельство, которое привело к сужению эмоционального, а в какой-то мере и смыслового, спектра фильма. Как обычно, при работе над картиной некоторые детали литературного сценария были опущены, кое-что изменено. В отдельных случаях экран оказался в выигрыше. Так, лирическая линия Иванцова и Саши получила бо́льшую естественность и завершенность, хотя до уровня самостоятельной темы не поднялась, о чем можно сожалеть. Последовательнее, по сравнению со сценарием, выглядит поведение Иванцова в заключительных сценах, что опять-таки пошло картине на пользу. С другой стороны, отдельные эпизоды, написанные драматургами пусть не всегда подробно, допускали более широкое и свободное кинематографическое развертывание, чем то, которое осуществлено. Взять хотя бы сцену защиты докторской диссертации Яковлева, испытания на полигоне, в которых участвует Петров, или разговор Иванцова с Яковлевым, когда последний переманивает способного сотрудника в свою лабораторию, действуя не бескорыстно и совсем не добросовестно, походя пытаясь унизить Сидорова в глазах Геннадия.

Фильм населен довольно плотно. Кроме главных героев, в кадре обычно присутствуют персонажи, просто необходимые для ведения действия: современная наука — коллективное творчество, она движется не стараниями одиночек, но слитными усилиями множества людей, каждый из которых вносит собственную, независимо от ее важности, обязательную лепту в общее дело. Симпатичная, работящая лаборантка Светлана (Г. Микеладзе), пожилой умелец, мастер «седьмой лаборатории» Лукич (К. Тыртов), директор института (Н. Волков), его заместитель Лисин (О. Голубицкий), секретарь парторганизации Голубев (А. Алексеев) — каждый из них здесь нужен. Жаль только, что все они — чисто функциональные персонажи и самостоятельного интереса не представляют. Отсутствие броских, запоминающихся фигур второго плана, характеров, которые проявляли бы себя на боковых ответвлениях сюжета, обедняет общую картину жизни научного учреждения — в ней слишком мало колоритных подробностей. Отрадное исключение в этом смысле — аспирант Зураб (Д. Квирцхалия), легкомысленный красавец, бездельник и жизнелюб, добрый и веселый, хотя и абсолютно никчемный парень. Занятно выглядят его попытки подвести «философский фундамент» под собственную нерадивость и верхоглядство: наука, видите ли, «это не бульдозер. Это мотылек, цветок, радость. Ей радоваться надо». В последнем Зураб Спиридоныч, пожалуй, прав: занятие наукой, как и любым серьезным, нужным лю-

дям делом, если ему отдаются с душой, должно давать человеку радостное удовлетворение.

Никогда не подняться до понимания столь простой, но ценной истины новоиспеченному доктору наук Яковлеву (А. Васильев), «липовому» доктору, по справедливому заключению строгого Алексея Петровича. Для него наука — способ благополучно устроиться в жизни, и только. Ученая степень — «четыре сотни минимум». Даже «лавры» ему не нужны — был бы «лавровый лист». Спор Яковлева и Петрова на вечеринке у приятеля — это снаружи безобидное столкновение непримиримых противников, двух людей с диаметрально противоположной жизненной философией. С одной стороны — потребительская позиция мещанина. С другой — активное мировосприятие настоящего ученого, которого в первую голову заботит отдача, объективная полезность вложенного в науку труда. Петров не горячится, не теряет самообладания: он слишком хорошо знает Яковлева, еще со студенческих лет, знает, что ему не переубедить и не переделать очень практичного и изворотливого коллегу, карьериста, по прямому расчету заделавшегося зятем академика (он этого вовсе не скрывает...). Но пусть твердо запомнит Яковлев: от Петрова ему ни поддержки, ни поблажки не будет. Никогда и ни в чем! Яковлев агрессивен. Принципиальность и благородство Петрова его бесят. Хотя, пусть его... Принципиальные тоже нужны. Лишь бы их не развелось слишком много, а то еще, чего доброго, жить помешают... Роль Яковлева — значительная актерская удача. В фильме был необходим и т а к о й человек. Страшный в своей успокоенности, в абсолютном равнодушии и к науке и к жизни в ее высоких проявлениях. Страшный живучестью и распространенностью своей. Он — прямой антипод не только Петрова (в контрасте с ним рельефнее видятся черты, привлекающие нас в Алексее Петровиче), но и Гены Иванцова и Сидорова.

...Не ошибся Семен Ильич. Выдвинутая им гипотеза, расчеты, с окончательным оформлением которых блестяще справился Гена Иванцов, оказались верными. Первая же серия опытов на новой установке, смонтированной в самые сжатые сроки, дала результат промышленного значения. Трудно даже представить себе, к а к а я это была для Семена Ильича радость. Легко понять, как, оказавшись один на один со своей радостью, ночью, в обезлюдевшем институте, Сидоров забыл осторожность, повел эксперимент в критическом режиме — и вот нет больше Семена Ильича... Есть искореженные взрывом, обгоревшие останки конструкции да уродливый меловой контур человеческого тела на полу лаборатории, наспех очерченный экспертом. И — горечь непоправимой, нелепой утраты...

Но почему же один, ночью, в нарушение всех норм и правил? Не до того ему было. Вечером установку опробовали, убедились, что все нормально, завтра можно приступать к работе. А наутро возвращался со своего полигона Петров. Нужно было спешить. Не потому только, что Семен Ильич опасался воспрещающей санкции. Еще не известно, добился бы Петров такой санкции, нет ли... Другая мысль не давала покоя Сидорову. Может ли он подвергать опасности чужую жизнь, хотя бы и при минимальном риске? Не может! Это его, Сидорова, риск. Не бездумный, не бессмысленный, и пошел он на него добровольно, «как в разведку», вручив на всякий случай ничего еще не понимавшему тогда Голубеву свой партийный билет. Наверное, он вспомнил тогда войну, время, когда смерть постоянно была рядом, и это укрепило его решимость. И еще было жгучее, непреодолимое желание как можно быстрее убедиться, что не заблуждался он, не зря все затеял. Горько и жутко это звучит, но Семен Ильич умер счастливым человеком.

Теперь можно продолжать. Планомерно, без всякого риска, с полной уверенностью в успехе. Должно быть, еще многое предстоит сделать, покуда этот успех станет окончательным. Но так непременно будет. Гена Иванцов, Алексей Петрович, е д и н о м ы ш л е н н и к и Семена Ильича, сделают в с е, чтобы было. Люди, для которых наука — не просто место работы, не служба. Служение!..

Ст. Рассадин

«Вкушая, вкусих мало меду...»

«ЯРОСЛАВНА, КОРОЛЕВА ФРАНЦИИ»
Сценарий В. Валуцкого. Постановка И. Масленникова. Оператор В. Федосов. Художник Е. Гуков. Композитор В. Дашкевич. Текст песен Ю. Михайлова. Звукооператоры А. Зверева, Б. Андреев. Киностудия «Ленфильм», 1978

Я безгранично люблю историю и допускаю всякие подходы к ней, вплоть до легендарного... или иронического. Но вот всюду надлежит соблюдать то, что не назовешь иным словом, как вкус...

Александр Бенуа — Льву Кулешову. 2 августа 1925 года.

В «Генрихе IV» Пиранделло зрителям и участникам спектакля сперва приходится выяснять: какой-такой из разнонациональных Генрихов дал трагедии имя? Конечно, первая мысль: тот, кто более всех на общем слуху? Приснопамятный «Анри Катр», который — кто ж этого не знает? — Париж предпочел мессе, а кроме того, «вино любил до черта, но трезв бывал порой»? Нет, оказывается. Тот, что ходил в Каноссу. Германский. Из одиннадцатого века...

Игорь Масленников и Владимир Валуцкий не стали называть свой фильм (рассказывающий, между прочим, о той же эпохе) по-пиранделловски лапидарно. И хорошо сделали: иначе, глядишь, наша память, цепкая на вершки, выхватила бы «не ту» Ярославну, угадала бы новгород-северскую княгиню из «Слова о Полку» и сопрано из «Князя Игоря». Фильм озаглавлен с разумной обстоятельностью; да, ничего не поделаешь, первым делом нужно заполнить анкету.

Имя? Анна.

Урожденная? Ярославна.

Титул? Королева.

Какой земли? Франции.

Все четыре ответа информационно значимы, и больше того: все четыре... нет, теперь уже не «все», а «всего»... всего четыре слова составили не столь уж малую, да и просто немалую часть того, что нам вообще известно о киевской княжне, выданной черт-те куда, «к франкам».

Как тебе живется, королева Анна,
В той земле, во Франции чужой?
Неужели от родного стана
Отлепилась ты душой?
Как живется, Анна Ярославна,
В теплых странах?..
А у нас — зима.
В Киеве у нас настолько славно,
Храмы убраны и терема!..
Каково тебе в продутых залах,
Где хозяин редок, словно гость,
Где собаки у младенцев малых
Отнимают турью кость?..

Это звучит не в фильме — к сожалению (которое станет ясно несколько позже). Это стихи Давида Самойлова, и в них, кажется, так и задувает необжитое, трудно одолимое, исторически достоверное пространство, в те отдаленнейшие времена многократно большее, нежели нынче: конь — не авиалайнер, да и «комонь» древности, надо полагать, был не чета рысаку восемнадцатого века, — не рукой было подать до племенных заводов Орлова-Чесменского. «Как живется?.. Каково?..» — вопросы обречены на безответность: можно ли дождаться весточки, ежели послы, явившиеся за Анной в Киев, покинули Париж в начале 1048 года и воротились только-только в 1049? А ездили с миссией, отнюдь не терпящей промедления.

Тут и ожидать-то перестанешь. И позабудешь, как ждут.

Подсчитано, что даже в прошлом веке (веке ямщиков, перекладных, фельдъегерей!) расстояния ощущались — да и были — в несколько десятков раз длиннее, чем сегодня; а страшное это дело — пространство, не поддающееся покорению. У него не только линейные меры, но — нравственные, и странно звучит на нынешний слух в лермонтовском «Наедине с тобою, брат...» бесстрастное приятие полной отъединенности от родителей, которые — где? Бог весть. И что с ними? Тоже одному богу ведомо. «Но если кто из них и жив, скажи, что я писать ленив, что полк в поход послали и чтоб меня не ждали».

Поход, война, но и в мирном гарнизоне могло быть то же. Прощаясь с поместными родителями, прощались чаще всего навсегда. Расстояния рвали связь, даже сердечную.

Я отклоняюсь от предмета? Нет. И дальше

не один раз зайдет речь о том, как важно современному художнику, пробующему понять отошедшую эпоху, ощутить себя в т о м времени и в т о м пространстве, порою насильно отодрав от себя то, что, кажется, всегда и для всех было одинаково естественным. Ан — не всегда...

Но ответы на «как?» и «каково?» скрыты не только от сородичей и соотчичей дочки Ярослава Мудрого и не только тысячами верст (сотнями тысяч — учтем поправку в «несколько десятков раз»). Они и от нас утаены — уже не верстами, веками. Все об Анне Ярославне, пробившееся к нам, умещается на считанных... не страницах, строчках!

Поскребем по сусекам.

Вот источник наиизвестнейший — академик Б. Д. Греков, фундаментальная работа «Киевская Русь»:

«Меньше сведений имеется...»

Не удержусь, чтобы не придержать цитату: меньше по сравнению с очень малым, мизерным — со сведениями о русско-чешских, польских и германских отношениях.

«...имеется у нас о связях Руси с Францией. Хорошо известен всем брак французского короля Генриха I с дочерью Ярослава Анной. Она пережила своего мужа и вторично вышла замуж во Франции за графа де Крепи. Пережив и этого мужа, она вернулась к своему сыну, французскому королю Филиппу. Сохранились ее собственноручные подписи на французских документах 1062 г.»

Все!

Правда, пока только у академика Грекова — все. Кое-что можно наскрести по другим источникам.

Например, слегка расшифровать упоминание о втором браке.

«Судьба Анны была романтична», — пишет еще один историк, В. Т. Пашуто, пишет, будто предлагает сюжет поэту или сценаристу; и верно: каких «Анжелик» можно тут накрутить! Оказывается, граф де Крепи (он же — де Валуа, такой он был владетельный) похитил Анну — как говорится, при живой-то жене, но по жалобе брошеной графини папа Александр II отлучил графа от церкви, а брак признал недействительным. Чем новоявленные супруги, тем не менее, осмелились пренебречь.

Разыгрывается фантазия, правда? Хороша была, видать, киевлянка, если такие вокруг нее бурлили страсти. И только ли хороша? Еще про нее известно, что после смерти Генриха (1060) Анна как будто играла роль регентши при малолетнем короле-сыне и, даже удалясь в Санлис, оттуда за ним присматривала.

Впрочем, авторы фильма категоричнее историков. «Я р о с л а в н а в е н ч а л а с ь н а к о р о л е в с т в о и п о с л е с м е р т и Г е н р и х а п р а в и л а Ф р а н ц и е й. Е е п о х о р о н и л и в С а н л и с е, г д е д о с и х п о р м о ж н о у в и д е т ь г р о б н и ц у с н а д п и с ь ю «А н н а р е г и н а»...» — это из заключительных титров.

П р а в и л а Ф р а н ц и е й — представляете? Золотовласая красавица на золотом троне, по мановению руки которой герцоги, графы и бароны... Увы, в реальности все было несколько иначе.

Прежде всего, если б в самом деле правила, отняв у сына бразды, пришлось бы нам списать сыновние грехи на нее. А Филипп мало того что славился распущенностью, но и оказался никудышным политиком: стал безучастным свидетелем величайшего события мировой истории — его вассал, нормандец Вильгельм (Завоеватель) захватил Англию, а король не сумел извлечь из этого хоть какую-нибудь пользу для короны. Впрочем, и то сказать: что он мог? Что такое было в те времена французское королевство? Париж да Орлеан, да вечная зависимость от собственных вассалов, того же Вильгельма или того же де Крепи, так что, когда овдовевшая «Анна регина» стала хозяйкой графства, это не было для нее мезальянсом.

Если на то пошло, уж скорее мезальянс был совершен прежде: когда великая княжна могущественной и рванувшейся к просвещению Киевской Руси венчалась на сомнительное французское королевство...

«Меньше сведений...», — говорит академик Греков (а современная историческая энциклопедия жалеет для Анны хотя бы трехстрочной заметки); это, в общем, понятно. Среди множества династических браков, связавших Русь



«Ярославна, королева Франции».
Ярославна — Е. Коренева

Ярослава с соседями (множества! — сам князь женат на шведке Ингигерде, крещеной Ириною, сестра его Доброгнева за Казимиром Польским, дочери Анастасия и Елизавета за Андреем Венгерским и норвежцем Гаральдом Смелым, сын Всеволод женат на гречанке, есть известия иностранных летописцев о родстве с английским двором...), — словом, среди этого внушительного множества эпизод с Анной далеко не самый значительный: слово «Франция» звучало на Руси совсем не так, как сегодня, да и непосредственных контактов с франками не было, как не было границы.

Историческая память при всей своей капризности все же избирательна — как и поэтическая, от нее зависимая. Уж на что увлекался Киевской Русью Алексей Константинович Толстой, захотевший разглядеть в ней сквозь туман истории лучезарный век, царство игры и первоначальной гармонии, «ой, ладо, диди-ладо, ой, ладо, лель-люли», — и тот хоть и воспел Ярославну, да снова не ту, не Анну, а Елизавету, возлюбленную варяга Гаральда, любовь которой норвежскому принцу пришлось завоевывать воинскими доблестями — понятно, в духе того нецеремонного времени: «Я город Мессину в разор разорил, разграбил поморье Царьграда...» А прежде Толстого о том же писал Батюшков... впрочем, прежде Батюшкова поэт XVIII века Львов... а куда раньше их всех —

и сам Гаральд, сочинивший во славу Елизаветы песнь из шестнадцати строф, в которой самовосхваления всякий раз горестно обрываются рефреном: «Только русская девушка в золотой гривне пренебрегает мною».

У Львова: «А меня ни во что ставит девка русская».

У Батюшкова: «А дева русская Гаральда презирает...»

Случайно ли история с поэзией сберегли именно этот образ отвергнутого — лишь потом осчастливленного — варяга? Может, и нет: в поэтическом сознании летописцев, не говоря уж о стихотворцах, государственные союзы и конфликты не раз преображались в «романтические», и любовное томление Гаральда — кто знает? — могло быть возвышенным знаком вполне трезвых домогательств союза с сильной Русью.

Во всяком случае, Анной искусство очень долго не интересовалось, да и наш современник, поэт Самойлов, чтó он сказал о «королеве Франции»? Он ее п о ж а л е л.

●

Все это необходимо знать, чтобы понять, из чего и, стало быть, как создавали сюжет своего фильма Валуцкий и Масленников.

Неудачу исторической науки можно обернуть удачей художественной — отчего бы и нет? Фактов мало, но все же есть за что зацепиться, есть точка опоры, есть колышек, на котором, как козу на привязи, можно держать фантазию; есть притяжение к историческому моменту, необходимо ограничивающее центробежность вымысла, и одновременно какая у художника, не спутанного по рукам и ногам чрезмерностью эмпирического знания, какая у него возможность вырваться на свободу творчества, на вольный воздух истории!

По-видимому, авторы эту возможность оценили. И четко осознали. Они выбрали, само собой, не авантюрную историю королевы, похищенной влюбленным вассалом; даже не Киев, о котором — по совокупности — нам как-никак известно довольно многое, не это своеобразнейшее государство, где древность обычаев сочеталась с юностью просвещения, где язычеству, далеко не искорененному, уже неисчислимое количество лет, а христианство всего-то годков на сорок старше Анны Ярославны и на десять моложе Ярослава Владимировича. Киеву, как и самому Ярославу Мудрому (великого князя играет Кирилл Лавров), в фильме отведено место эпизодическое, экспозиционное, сам же сюжет располагается — пространственно — на пути от Киева до Парижа и — хронологически — в границах того временнóго отрезка, на который этот путь пришелся. Тех нескольких месяцев, о которых нам уж решительно ничего не известно.

Замысел ясен. И хорош, по-моему. Если вспомнить строго информативное название фильма, то можно сказать: авторы как бы решили заполнить своей фантазией пробел, который в их названии обозначила запятая. А н н а Я р о с л а в н а выезжает из киевских крепостных ворот; к о р о л е в а Ф р а н ц и и готова въехать в ворота Парижа. Полудевочка, воображающая своего коронованного жениха прекрасным рыцарем на белом коне (совсем Георгий Победоносец на византийской иконе!), узнает по дороге и силу преданности и ужас предательства, видит разоренную Европу, встречается с опасностями да и со своей иллюзией расстается или готова расстаться: до ее слуха доводят, что прекрасный рыцарь — всего лишь старый распутник, угробивший двух жен.

Правда, точно ли это так, нам, зрителям, узнать не дано. Вот финал; на высоком холме — Анна (Елена Коренева) и ошметки ее свиты, рассеявшейся за время пути, епископ Роже и княжий человек Злат (Сергей Мартинсон и Николай Караченцов). Они видят, как внизу разворачивается живописная кавалькада. «Боже! — кричит старый Роже, — я вижу плащ короля!»...

Заметим: белый плащ. И конь — «блед», белый. Мечта Анны к а к б у д т о сбылась... вот только, ктó под плащом, нам так и неизвестно. Следует стоп-кадр. Именно — стоп; дальше идти некуда. Мы не узнáем, каков он, король Генрих (повторяю, мы — это зрители, а не читатели исторических книг; те-то могут выяснить, что Генрих в самом деле лет на двадцать старше Анны и в самом деле если не угробил, то похоронил двух жен), не узнаем, как сложится судьба кинематографической Ярослав-

ны, — разве что из скупых, патетических и не совсем точных титров финала. Но этого и не нужно. Так считают авторы, и с ними следует согласиться. К тому, что́ они собрались рассказать, качества короля Генриха I отношения не имеют. Никакого. Анна до коронации стала королевой. Созрела. Выросла.

Таков, если я не ошибаюсь, замысел; да ошибиться и трудно, и намерения авторов проглядывают недвусмысленно. Отчетлива и фабула: она стройна или, по крайней мере, выстроена. В ее основу легло то, что князь Ярослав прокламировал в первом же эпизоде. Митрополит Феопемт, византиец (Армен Джигарханян), настырно отговаривает его отдавать еще одну дочку проклятым латинянам, но: «Грех?.. — возражает Ярослав. — Разве это грех, если породнятся престолы и народы отвратятся от братоубийства?»

Идея (Ярославова) благородна, и проводится она (авторами) весьма последовательно. Анна может повздорить с «дядей», с Казимиром Польским, может даже в сердцах покинуть его замок, но стоит ей угодить в беду, как Казимир поспешит на помощь, по-родственному, даром что католик (вот наинагляднейший ответ злополучному митрополиту). Варяги могут, соблазнившись выкупом, пленить Анну, но стоит им услыхать, что Гаральд приходится ей зятем, как соблазн немедля отомрет и корысть уступит место семейственности. Зато от немецких рыцарей из Шварцвальда добра ждать не приходится — и опять-таки все понятно, правильно и стройно: в их края Ярослав дочек не выдавал. Может быть, не хватило — не предусмотрительности, а дочек. А найдись еще одна отроковица, тогда — согласно неуклонной фабульной логике — этот детант одиннадцатого века восторжествовал бы полностью.

Предусмотрительность Ярослава — это одна, первая, сюжетная сила, разрушающая зло, которое встает на пути Ярославны... нет, вторая, ибо — ответная. Значит, нужна первая, созидающая зло, и ею оказывается агент Византии Халцедоний (Игорь Дмитриев), приревновавший Русь к латинянам. Его задача — чуть не сказал «задание», настолько видна здесь приключенческая кинотрадиция, влияние эстетики «Смелых людей» и «Конца резидента», — не пропустить Анну к Генриху. Киевлянку — к французу.

Каким образом? «Пришить» потихоньку, благо Халцедоний, прикинувшись купцом-сарацином, едет в обозе Анны, а ее по ночам почти не охраняют? Нет. Нельзя.

Отчего? Что, эти методы не в византийских нравах? Нет, судя по Халцедонию, да и по Феопемпту, для них свят лишь государственный интерес Царьграда. И, надо думать, дело в другом: приди коварному греку в голову эта мысль, сколь жестокая, столь и наипростейшая, не было бы сюжета. Этого сюжета. Такого.

И вот Халцедоний добросовестно работает на сюжет, где надо, подстегивая, где надо, притормаживая. Подкупает варягов. Сообщает о богатом обозе шварцвальдским чужакам. И — мало ему внешних сил — ведет подкоп внутренний: штурмует исподволь невинность монаха Даниила (Виктор Евграфов), сопровождающего княжну и в нее влюбленного, искушает его любострастие, так что сама шпионская задача приобретает вид, так сказать, утонченный: не допустить Анну к жениху девицею.

Уже в самом начале мы услышали многозначительное предостережение епископа Роже: а что если княжна не девственна? Такой невесты король не примет!.. И авторы потрудились, чтобы этот эпизод нам запомнился — не только сердитой отповедью Ярослава, но и тем, главное, что тут же, без отлагательства, нам сообщили и о влюбленности Даниила и о том, что ему велено быть спутником Ярославны. Это вскинутое ружьецо на протяжении многих минут фильма находится на боевом взводе, вот-вот выпалит, а нам вроде бы полагается волноваться. К тому же соблазнов — тьма. Не один Халцедоний нашептывает греховные мысли и эротические стихи поэтов Востока, но и легкомысленный Злат с хорошенькой служанкой Янкой (Ханка Микуч) резвится нагишом и предается на глазах у монаха плотским усладам.

Тяжесть сюжетной нагрузки навалилась на невинность монаха и невинность княжны, на материю во всех отношениях хрупкую, и если сообразить ко всему, что девичья честь Анны

начинает невольно восприниматься как аналог чести всея Руси, которой надобно не осрамиться перед Францией, — во всяком случае, вторая честь, возвышенная, явно зависит от первой, весьма и весьма конкретной, — то ничего не остается, как констатировать с сожалением: наивно.

Вдруг замечаешь: сама по себе прямая логика фабулы, сама ее четкая наглядность несколько обманчивы. Да, детали сюжета стройно и аккуратно соединены, сцеплены, пригнаны, свинчены, но что это за детали? Это — случайности. Продумана конструкция, но непрочен материал.

А в таких случаях возрастает забота о сцеплениях, стройность хочет выглядеть сверхстройностью, ясность — сверхъясностью, наглядность — тоже; непостигнутый хаос гармонизируется в ударном порядке: ничто не держится так уверенно, как неуверенность.

Династические браки русских княжен и княжичей представлены всеевропейским семейственным кружком, сама Европа — семьей, где посторонние — лишь шварцвальдские рыцари, не охваченные родственными узами с Русью и — через нее — с другими. Европа, необычно огромная с сегодняшней точки зрения, полуобжитая, разъединенная, представлена в фильме как пятачок, как перенаселенная площадка, где поляк шагу не сделает, чтобы не напороться на варяга, а чуть поодаль, за бугорочком, уже притаился германец...

Я совсем не случайно заводил разговор о пространстве одиннадцатого века, не ощутив которое, не ощутишь эпохи. Но даже пассажирам «Ил-18» или «Боинга» такая Европа показалась бы тесноватой.

В знаменитой сказке Чуковского так описано путешествие Крокодила Крокодиловича:

И домчался стрелой
До сторонки родной,
На которой написано: «Африка».

Художник Ре-Ми, кажется, так и нарисовал эту Африку: как часть глобуса, кусок географической карты. Все домашнее, ручное, карманное: это ребенок водит пальчиком по карте путешествуя таким, всем доступным, ма-

Европейские просторы в фильме съежились до масштабов карты — если не «земшара», то двухверстки. И это не только, мне кажется, некинематографично (ибо что же, как не кино, способно выстроить слаженный и стремительный сюжет, не поступившись размахом пространства, ежели понадобится, глобальным?) — это неисторично. Лучше сказать — внеисторично, как внепространственно. А история — не то, с чем, как это ни скучно, приходится сверять сочинительскую фантазию, утрясая хронологию и стараясь героя одиннадцатого века не вырядить в камзол восемнадцатого; история — для исторического произведения — материал (прошу прощения за банальность).

Правда, и хронология — тоже вещь небезобидная.

●

Итак, год 1048-й. Польша. Замок Казимира I Восстановителя (или Обновителя), женатого на сестре Ярослава Мудрого Доброгневе (Добронеге). По дороге в Париж Анна завернула к родственнику, и сейчас между ними идет забавная перепалка, поначалу благодушная.

— У тебя нет ничего святого, кроме золота! — скажет Казимир, и Анна отпарирует:

— У меня дяди — святые, убиенные мученики: Борис и Глеб!..

Находчиво, но — преждевременно. Борис и Глеб Владимировичи, убитые Святополком Окаянным, первые русские святые, будут канонизированы только в 1071 году. Так что реплика Анны вступит в силу через двадцать три года.

Но, может, это неважно? Что такое двадцать с чем-то лет по сравнению с девятью веками, отделяющими нас от события? Допустим: неважно. И пойдем дальше.

Казимира находчивость Анны не смущает. Тем более что:

— А вот папа другого мнения.

— Значит, он ошибается!

— Дочь моя! — Казимир в ужасе. — Да ведь ты богохульствуешь!

Еще одна остановка. Взывание к священному авторитету папы, столь естественное для нынешнего католика, в тот — именно в тот — момент уже не так вероятно. В предшествующие

полвека папство вконец утеряло уважение верующих, папы были погремушками в руках королей; дело дошло до того, что в Риме очутились сразу три папы, и только в 1046 году, за два года до изображаемого в фильме (маловато, чтобы успеть утвердить авторитет папства), германский император Генрих III низложил эту не слишком святую троицу и возвел на папский престол Климента II, земляка.

Попробовали бы граф де Крепи и Анна Ярославна пренебречь проклятием папы, будь у того реальное влияние!..

Впрочем, если мне скажут «придирка», я спорить не стану. Пусть — придирка. В конце концов, и не такие хронологические смещения возможны и даже, считают, неизбежны.

В третьем тысячелетье
Автор повести
О позднем Предхиросимье
Позволит себе для спрессовки сюжета
Небольшие сдвиги во времени —
Лет на сто или на двести.
В его повести
Пушкин
Поедет во дворец
В серебристом автомобиле
С крепостным шофером Савельичем.
За креслом Петра Великого
Будет стоять
Седой арап Ганнибал —
Негатив постаревшего Пушкина.
Царь
Примет поэта, чтоб дать направление
Образу бунтовщика Пугачева.
Он предложит Пушкину
Виски с содовой,
И тот не откажется,
Несмотря на покашливание
Старого эфиопа...

Так пророчит, улыбаясь, уже цитированный мною поэт Самойлов, и не примириться ли заранее с неизбежностью?

Но прорицание горчит печалью. И даже... душу, что ли, царапает? Почему-то не удается внимать ему с полным благодушием. Почему? Наверное, в особенности потому, что речь идет о Пушкине, который — вдруг! — и не Пушкин вовсе, ибо утратил столь ощутимую нами конкретность духовного и телесного облика, расплылся, распылился, исчез. Господи, неужели и это возможно? Неужели для растреклятого сочинителя следующего тысячелетия он станет всего только беллетристической фигурой, которую можно изображать как угодно, с допуском или припуском?

Если бы подобное случилось со всеми нами, включая «хоть одного пиита», с которым Пушкин связывал свою вечную жизнь, это значило бы: мы навсегда утратили свою историю.

Предостережение поэта серьезно. И серьезность отчасти (о, разумеется, лишь отчасти!) подтверждает фильм «Ярославна...», тем более что ситуация схожа: людей Киевской Руси и нас разделяет то же тысячелетие, что Пушкина и его вымышленного биографа. Многое смещено, и не заметно особой охоты этим смещениям противостоять.

Что касается папы римского, то этот сдвиг, пожалуй, несуществен. Ко всему прочему, уже очень скоро папский авторитет поднимется настолько, что знакомый нам Генрих IV поползет к Григорию VII в Каноссу. И вообще — что нам до папы? Не из-за него не тянет благодушествовать.

Воротимся в замок Казимира.

— Святые! Святые! Святые! — по-девчоночьи упорствует Анна. — И дед мой, Владимир, тоже святой!

Вот тут уж хронология кричит: креститель Руси Владимир Равноапостольный был провозглашен святым, судя по всему, не раньше тринадцатого века! Хотя авторы отчего-то настаивают на скоропалительности его канонизации. Уже не одна Анна, но сам митрополит Феопемпт говорит Ярославу:

— Отец твой Владимир дружил с Византией и Русь крестил. За сие и был причислен нами к лику святых.

Впрочем, есть тут нечто, более досадное, чем даже хронологический произвол. Обратим внимание: сама проблема канонизации, то есть конкретного выражения благодарной исторической памяти (средства увековечения тогда могли находиться только в руках церкви), решается по-современному четко. Как награждение медалью за отвагу на пожаре: заслужил, провели по документам, на, получи. И трудное, очень долгое формирование общественных представлений о том, кто является героем или мучеником истории, трудное и долгое, как формирование самого общества, обретает неожиданное проворство.

Нынешний стереотип — оценки заслуг или

просто бытового поведения — перекрашивается «под старину».

Все элементарно: Анна в начале фильма еще ребенок. Детям свойственно хвастать. Чем хвастают нынешние? Братом-хоккеистом или теледиктором-сестрой. Но в одиннадцатом веке — ни хоккея, ни телевидения. В одиннадцатом веке они, чудаки, еще в бога верят. Значит...

Наверное, я не скопировал ход размышлений авторов. Наверняка даже. Но результат таков, будто и вправду они шли путем бесхитростных силлогизмов.

Елена Коренева — очень талантливая артистка, уже показавшая (думаю, пока больше на театре, чем в кино) драматический темперамент, прекрасную нервность, способную, однако, не выхлестнуть за края замысла и вкуса; в этом смысле сравню ее разве с Ольгой Яковлевой (Лиза Хохлакова) и Аллой Демидовой (Раневская). Есть и в фильме сильная сцена, мгновение перелома от Ярославны — к королеве. Даниил не выдержал искушения, его обрекли на казнь, и в Анне смятенно столкнулись жалость и даже словно бы предчувствие возможной любви — предчувствие, которому уже никогда не сбыться, — с горьким и трезвым ощущением народившейся силы. Силы, которая поможет жить дальше, но и сковала отныне своей тяжестью душевный порыв. Теперь не будет прежней, младенчески импульсивной Анны. Теперь она способна только хоть и на царственный, но — жест.

Конец детскости Коренева сыграла хорошо; саму детскость — нет. Да и как ее играть — вневременнýю, схематическую, «вообще»? Каким обходным актерским маневром обогнуть вопросы, на которые не дает ответа сценарий: почему Анна так легко расстается с родиной и родными? Почему ничуть не страшится неизвестности? Откуда, из каких корней вырастает в ней суровое ощущение долга?

Правда, «Анна в меня», — пояснит отец, но мы и его-то самого не успели даже рассмотреть толком, хотя Лавров и постарался огрузить своей артистической значительностью эпизодическую летучесть роли Ярослава.

Так мало-помалу возникает а т м о с ф е р а с о м н е н и я, недостаток счастливой и безусловной веры в происходящее, отмахивающейся не только от придирок, но и от претензий небезосновательных: ну, не совсем так было, совсем не так, ну и что, разве в этом суть?

Возникает атмосфера настороженности, недоверия даже к мелочам, к пустякам. Например, появляется в фильме германский арбалетчик, а как будто считается установленным, что арбалеты попали в Западную Европу только после первого крестового похода, лет, стало быть, через пятьдесят, — так скажите, пришло бы в голову мне, зрителю, честное слово, не страдающему болезнью дотошности, проверять всю эту ерунду, если бы меня покорили безусловностью правды? Я бы и вел себя как покоренный и покорный, а сейчас бунтую по мелочам, придираюсь и брюзжу...

Незавидное положение.

Если б я еще все эти мелочи и немелочи держал в голове впрок, но куда там! То, что я, мягко говоря, не специалист по Киевской Руси, полагаю, заметно. Не удивлюсь, если кто-то из историков-профессионалов поправит мои сведения, может быть, вычитанные из книг, уже «исправленных и дополненных». Однако вирус сомнения неотвязен, надоедлив, и вот лезешь в монографии и справочники (несколько часов в Ленинской библиотеке, открытый фонд...) выяснить родословную совершенно не нужного мне арбалета. Или прикидываешь: неужто за княжной явилось посольство, столь малочисленное — епископ Роже да рыцарь-наемник, весельчак-забулдыга Бенедиктус (его играет Василий Ливанов)? Выясняется, что нет, конечно. Вот свидетельство историка: «С миссией короля на Русь отправились ученый епископ из Мо Готье Савейр, Васцелин де Шалиньяк и Роже Шалонский, а с ними много других знатных лиц».

Много... Знатных... Выходит, дороже ценили в Европе русских княжен.

От придирок можно отказаться; я и отказываюсь. Отмахнемся от одной, третьей, десятой, начнем подчеркнуто искать следы пристрастия к точности (Лавров припадает на ногу — верно, Ярослав был хромоног!), но куда деться от отсутствия доверия?

Далеко не всегда припечатаешь: «Этого быть не могло!!!» Чаще — могло, отчего ж, а все-таки...

Вот Ярослав, как говорится, мягко, но жестко дает отповедь митрополиту: «...Ты пастырь духовный. А в дела дома моего носа не суй!.. Прости мне, господи!» Кирилл Лавров вздымает иронический взгляд, чем и помимо сентенций убеждает нас, что его князь и далее не станет считаться с мнением пастыря.

Кто осмелится утверждать, будто ничего подобного исторический Ярослав не сказал бы в раздражении или хоть не подумал? Но и кто скажет, что именно такие отношения власти и церкви характеризуют одиннадцатый век? Это уж скорее помечено петровским и послепетровским временем, а пока что киевскому князю нужно крепко держаться за «попа», «поп» — опора его власти, и сам Владимир крестился и крестил не из внезапного отвращения к язычеству (которое он до поры до времени всячески укреплял), а трезво рассудив, что христианское единобожие утвердит его единовластие.

Дальше: варяги. Мог ли их предводитель Ярл Рагнвальд (Александр Суснин) расторгнуть сделку с греком Халцедонием, узнав, что Анна — сестра норвежской королевы Эллисив, то бишь Елизаветы? Опять-таки почему бы и нет? Кто знает, что там могло зашевелиться в темной душе варяга?.. Мы, во всяком случае, не знаем, нам его как характер в фильме не представили. Но вполне мог и наплевать на родство, имел к тому основания или, вернее, не имел твердых оснований поступить иначе, предпочесть личной выгоде государственные интересы. Хотя бы потому, что слово «государственные» тут не совсем подходит. Варяжские дружины тех времен разбойничали сами по себе, не выражая волю своего государства и не очень заботясь о его престиже; таким же вольным пиратом до своего воцарения был и легендарный Харальд Хардрада, Гаральд Смелый (или Суровый, или Строгий, или Жестокий), — об этом пишет замечательная скандинавистка Е. А. Рыдзевская, чья книга «Древняя Русь и Скандинавия. IX—XIV вв.» только что вышла в свет; пишет, заключая: «...государства в собственном смысле у скандинавов не было».

А государственное сознание складывается дольше, чем само государство. Куда...

Вновь если и не натяжка, то — необязательность. Могло быть, могло не быть. И даже опасаюсь, что в обоих случаях это «могло не» все же исторически вероятнее.

Вот они, хрупкие случайности, легшие в основу стройной фабулы. Эстетические двусмысленности — лишь проявление двусмысленности... но почему именно «дву...»? «Трех...», «пяти...», n-смысленности отношения к истории. Неопределенность меры не имеет, на то она и неопределенность.

●

А может, и это все — сплошная придирка? Может, авторы и не ставили перед собою серьезной задачи? Может, история — как суровая, труднодоступная, ждущая исследования область — их не занимала? Тем более, фильм музыкальный. И даже одна смешная песня имеется: как барон Жермон поехал на войну, а жена его очень сильно забавлялась. Кто ж решится, скажем, постигать старинную Русь по оперетте «Девичий переполох»? Возможно, и тут — мюзикл, ждущий суда по законам, им над собою признанным?

Если бы. Но для мюзикла — скучновато.

Я возвращаю читателя статьи к ее эпиграфу: великолепно чувствовавший исторический стиль Александр Бенуа и не думал возражать против весело-грациозного подхода к истории, да и против иронического; истинная глубина знания располагает к широте взгляда, и станет ли самый заядлый эллинист или пристрастнейший историк Киевской Руси швырять каменья в «Прекрасную Елену» или в саркастически-озорную поэму Карела Гавличека Боровского «Крест святого Владимира»? Если да, то этим они лишь уличат себя в педантизме.

Меня ничуть не смущает появление в фильме явно опереточного (или как будет посовременнее; мюзикального, что ли?) рыцаря Бенедиктуса. Как и то, что ему, такому, пожалуй, вольготнее жилось бы в другом веке и в другом контексте (в романах Дюма?). Больше скажу. Даже с его очевидной стереотипностью (непремен-

ная фляжка, репризное острословие и песенка про помянутого рогоносца Жермона, которую обаятельный актер В. Ливанов распевает знакомым нам голосом крокодила Гены) я согласен смириться, ибо жанр есть жанр, и стоит ли ждать от блистательной оффенбаховской «Елены» художественно-типологических озарений? Но тогда отчего бы и Мартинсону не развернуться, отчего бы и Караченцову снова не суметь того, что он умел в спектакле «Тиль»? Отчего бы не воцариться непритязательному, но стилистически законченному миру киномюзикла? Тем более что сюжет, воздвигнутый на исторических qui pro quo, мне кажется, ждал именно такой «доводки».

Нет, однако.

Вкрапления иного жанра инородными и оказываются, комизм, невольный и вольный, обнаруживает свое несоответствие авторским намерениям, как будто вполне серьезным. Варяги, костюмированные наподобие хористов провинциальной антрепризы, мало подходят к нешуточно драматической роли, которую они вот-вот сыграют в жизни Ярославны. Король Казимир, не успев доругаться с Анной, грозно скачет ей на выручку впереди своего войска (кстати, еще один визуальный штамп — только тачанки недостает), а выручив, тут же возобновляет ссору, и они опять стараются перекричать друг друга, как персонажи чеховского «Предложения». Или — внимательно следим за рукопашной Бенедиктуса с толстяком-германцем, переваливающимся и рыкающим по-медвежьи (в зале — смех), как вдруг вздрагиваем от весьма натурального хряска выдавливаемых глаз... или что там попортил врагу Бенедиктус, кадык? Я не успел разглядеть.

Стилистическая зыбкость, естественно, ставит актеров в трудное положение. Что играть? Драму? Комедию? Да это бы еще ничего, можно разобраться; однако: жизнь или игру в нее?

И вот сочувственно наблюдаешь, как способный, но еще совсем неопытный Владимир Изотов мается в почти бессловесной роли молчальника Ромуальда, а прекрасный польский актер Веслав Голас не может нащупать равновесия, изображая Казимира, то ли воина, то ли ученого теолога, то ли водевильного говоруна (больше верится в последнее).

Актерам трудно, и их профессиональные усилия ценишь, если они выходят из положения пусть без приобретений (кто из них может считать, что нашел в этом фильме нечто новое для себя? Лавров? Джигарханян? Мартинсон? Коренева?..), зато и без бросающихся в глаза потерь.

Трудно не только актерам.

Одна из неудач меня задела особенно — своей непредсказуемостью. Настолько, что прежде я должен признаться в любви.

Мало сказать: с интересом — с восхищением слежу я за сотворчеством композитора Владимира Дашкевича и поэта Юлия Михайлова. Чем обрадовал их шедевр, песни из «Бумбараша» (а потом — из спектакля «Бойня номер пять»)? Безупречной мелодичностью, или что там ценится у меломанов? Словесной остротой? Да, конечно. Но еще и (скучное слово) функциональностью. Способностью в полном смысле стать частью фильма, самим фильмом, растворившись в нем.

Растворение требует самоотверженности. Эти песни не запели и не запоют широко; жалко, а что делать? Их жизнь — внутри фильма, они слишком много отдали его успеху, чтобы самостоятельно жить вне его.

Так вот, впервые Дашкевич и Михайлов показались мне неинтересными.

Я вижу, как поэт старается нащупать стилистический ориентир для «галльской» песенки Бенедиктуса, для гадания Анны; как он придает любовным признаниям Данила привкус восточной чувственности, аромат Соломоновой книги. Я вижу, однако, и то, что у каждой песни своя, отдельная, задача, свой, отдельный, успех или неуспех. Общего ориентира — нету.

Пресловутая зыбкость не дает ни одной из полярных стихий — ни суровой сосредоточенности на «голой» правде (пример для ясности — «Андрей Рублев» Тарковского), ни условно-беспечальной комедийности (для той же предельной ясности — оперетта «Девичий переполох») определиться и восторжествовать, но она все впускает в свои неопределенные пределы, все понемножку, и, может быть, эта осто-

рожная дозировка кажется авторам проявлением меры? Вкуса?

Время от времени мелькнет робкая капустническая хохма. «Почему стоишь, как не родной?» — предвосхитит современный жаргон древнерусский воевода. «От вонючего хорька слышу!» — прокричит остроумный Злат. «Такой тихий, непьющий», — словно бы настрадавшись от любителей «на троих», оценит добродетели рыцаря Ромуальда Янка. И эта робость — признак половинчатости, неопределенности, неоформленности.

У Зощенко, у того-то императрица Екатерина вполне имела право сказать: «Я еще сама интересуюсь царствовать»; один философ — другому: «Да перестаньте вы, Сократ Палыч, вздыхать. Какой же вы после этого стоик? Я на вас прямо удивляюсь». У него гардеробщик в знаменитой «Бане». «Это, говорит, каждый гражданин настрижет веревок — польт не напасешься». А Люций Корнелий Сулла, расправляясь со сторонниками Мария, вдруг поддакнет работнику гардероба: «Это каждый настрижет у прохожих голов — денег не напасешься».

Какая цельность и цепкость мысли, какая неслучайность шуток, самых, казалось бы, небезупречных!

Коммунальные страсти оказываются кровоточащими, осмеянная Воронья слободка предстает хоть и тенденциозной, но моделью мира, на каждой кухне отыскивается свой Наполеон, свой Отелло, свой Гарпагон — а, с другой стороны, как самовыворачивается кухня, перемеривающая историю человечества, Ватерлоо и Аркольские мосты по своей мерке...

В конце концов, ведь и вкус — не эталонный парижский метр. Я, зритель и читатель, соглашаюсь быть озадаченным, покоробленным — лишь бы увидеть за покушением на мои устоявшиеся представления мысль, которую всерьез хотят вбить в мою голову. (Не увижу сразу, так после оценю; не оценю, так незаметно усвою, — на том стоит искусство). Но — м ы с л ь! И — х о т я т вбить!

Слово «вкус», произнесенное Бенуа, я готов понимать и более, так сказать, первоначально. Физиологически. (А если совсем всерьез — то не эстетически только, но нравственно.)

Был ли у Валуцкого и Масленникова вкус к теме, жадность к эпохе? Хотелось ли им «вкушать»? Голод — был ли? Слюнки — текли? Взялись ли сценарист с режиссером, коли уж не собирались свести нас в веселый хоровод вокруг очаровательного мюзикла, за Русь Ярослава Мудрого именно и только потому, что способны сказать о ней что-то более главное и насущное, нежели о Франции Людовика XIV, Англии Кромвеля или об Америке Линкольна? Были ли внутренне готовы понять боли, страдания и гордость нашего «далекого — близкого»?

Мы так не избалованы историческими фильмами, что, право, можно было с легкой душой понять и простить художническую неудачу — лишь бы на пути трудного, серьезного постижения (и погружения); но эта неудача не такова, не «чисто эстетическая»...

Или и это с моей стороны — придирка?..

Я (надеюсь, можно было заметить) не стремлюсь охаять картину. Напротив. Я пробовал упомянуть многое, более или менее понравившееся, и, если мало, мог бы добавить.

Вообще, я не собираюсь ставить под сомнение опытность режиссера и сценариста, мастерство актеров. Просто всеми своими сомнениями, придирками, всей рецензией я задаю вопрос — и банальнейший: была ли выстраданность или, скажем спокойнее, выношенность идеи?

Что делать, он для меня принципиален. Думаю, не для меня одного.

Нам мучительно важно знать — понять! — как складывалась и даже как могла бы сложиться наша история, одним из прекрасных начал которой была рванувшаяся к просвещению и национальному достоинству Киевская Русь.

«В XI веке Русь не была культурно отсталой страной. Она шла впереди многих европейских стран, опередивших ее только позднее, когда Русь оказалась в особо тяжелых условиях, приняв на себя удар монгольских полчищ и загородив собою Западную Европу» (академик Греков, цитировавшаяся монография).

«Как могла сложиться...» — этот вопрос, я знаю, историки считают бессмысленным (что, если б не было нашествия монголов? войны

1812 года? восстания декабристов?..), а все же он не перестанет нас волновать, даже если мы эту бессмысленность признаем; не волнует ли он — на досуге — и историков?

Да он — по крайней мере, с нравственной точки зрения — и не бессмыслен. Надо знать, с чего мы начинали и куда сбирались идти, надо осознать, каковы же были беды, на нас обрушившиеся; надо понять величину потерь и доблесть преодоления.

Это узнаёт... старается узнать искусство.

Сергей Михайлович Соловьев по одному поводу вспомнил этимологию слова «правда»: «следование дела, исправление зла». Былого зла не исправить, но историческую правду в искусстве не констатируют, ее «следуют», тратя на следование всю душу. Сколько ее есть.

Вл. Шустиков

Энергия трудового почина

«ДИАЛЕКТИКА КАЧЕСТВА»
Сценарий А. Рубинштейна. Режиссер Р. Плахов-Модестов. Операторы Ф. Ржушутек, И. Ширман. «Киевнаучфильм», 1978.
«ВЫЯВЛЕНИЕ ПОТЕНЦИАЛА»
Сценарий Л. Ивановой. Режиссер Л. Кусов. Оператор В. Корсунов. «Леннаучфильм», 1978.

Герои научно-популярных фильмов — «Диалектика качества» и «Выявление потенциала» — живут в разных городах страны, работают на крупных производственных предприятиях, отделенных друг от друга многими сотнями, даже тысячами километров. Но им, труженикам разных заводских цехов, ветеранам труда и молодым рабочим, равно есть о чем поразмышлять, когда дело касается родного предприятия, социальных и производственных перспектив его развития и оценки качества создаваемой ими продукции — критерия, ставшего сегодня одним из главных параметров оценки труда.

Производственная тема приходит сегодня на научно-документальный экран из жизни, подсказывается ею, побуждает к анализу. Тут же следует сказать, что, быть может, всего каких-нибудь десять лет назад подобная проблематика могла показаться, мягко говоря, некинематографичной.

Все знают, сколь нелегко создать документальными средствами образный эквивалент тех социально-трудовых процессов, которые интенсивно развиваются в решающей сфере нашей жизни, в сфере материального производства. Здесь трудно рассчитывать на то, что «вывезет» материал, фактура. Скорее, наоборот. Снимать в заводских цехах нелегко. Производственная обстановка, своеобразный интерьер цеха зачастую представляются будущему основному зрителю — рабочему человеку — настолько известным, привычным, обыденным, что возникает иллюзия, которую часто выражают словами: «В нашем цехе ничего интересного нет. Вот у соседей — другое дело». И лишь тогда, когда из массы фактов, сопоставлений, социологических анализов, суждений производственников выявятся некие типичные детали, проступит близкая повседневным зрительским размышлениям концепция задуманной ленты, тогда и может возникнуть чувство кровной причастности твоего коллектива, твоего цеха тому важному, значительному, чем живет общество, страна. В этом случае мы говорим: «Фильм состоялся».

Партия призывает кинематографистов к вдумчивой разработке важнейших тем современности. «Улучшить содержание и увеличить выпуск документальных и научно-популярных кинофильмов о развитии социалистического соревнования, передовом опыте хозяйствования, организации труда и производства» — подчеркивается в принятом недавно Постановлении ЦК КПСС «О работе партийных организаций Башкирии по усилению роли экономического образования трудящихся в повышении эффективности производства и качества

работы в свете решений XXV съезда КПСС».

Нашему научному кинематографу нужно было интенсивно прожить последнее десятилетие, чтобы убедиться в том, что сугубо производственная тема таит в себе и большие глубины и истинную привлекательность.

Фильмы, разбираемые нами, касаются такой категории, как качество. Разноплановый материал этих двух картин объединяет одно обстоятельство: авторы стараются подчеркнуть, что проблема качества выпускаемой продукции, в том числе многих товаров широкого потребления, непосредственно касается каждого из нас. Лента «Диалектика качества», снятая на «Киевнаучфильме», с первых кадров дает понять, что проблема эта будет трактоваться в самой тесной связи с будничными хлопотами зрителя: с покупкой холодильника или ткани, детского велосипеда или туфель. Вот девушка примеряет блузку, примеряет придирчиво. Блузка сшита кое-как, и уже ясно, что покупательница так и уйдет из универмага без покупки. А чтобы у нас не осталось никакого сомнения, что это случается нередко, авторы кинофильма дают крупный план ее сверстницы — кассирши магазина, читающей от скуки книгу. Да, покупателей на изделия среднего, а тем более плохого качества находится мало. И экран приглашает нас на склады, где лежат товары, забракованные потребителем... А затем ведет острый разговор председатель Госкомитета по стандартам В. В. Бойцов о качестве продукции, подчеркивая, что качеством можно и нужно управлять.

Тема фильма обретает убедительную аргументацию, когда авторы приглашают нас непосредственно на предприятия, в цеха заводов и фабрик, знакомят с хозяйственными и партийными руководителями, с рабочими, дают им возможность высказаться, порой сталкивают мнения, приглашая к размышлению. В трудовом коллективе Львовского производственно-технического объединения «Электрон», занятого и изготовлением телевизоров, мы как бы заново постигаем очевидное обстоятельство: качество продукции зависит от требовательности каждого члена коллектива — от директора до рабочего. Так поддерживается неподдельный интерес к проблеме, вынесенной в название картины.

Удается ли авторам удержать наше внимание и дальше?

Надо сказать, что создатели фильма вовлекают в дискуссию так, что нам уже становится не безразлично, как разрешится конфликт, возникший, скажем, на Прилукской обувной фабрике Черниговской области, где качество выпускаемой обуви оставляет желать лучшего. Мы присутствуем на собраниях, планерках, входим в цеха, видим, как огорчены рабочие и инженеры тем, что продукция их фабрики забракована, ощущаем неподдельную заинтересованность в том, чтобы исправить положение. Порой кажется, что авторы вот-вот и уведут нас от остроты в постановке вопроса — так было не раз. Но нет, авторы не идут на компромисс. Обувь фабрики спросом не пользуется, и это по-настоящему задевает трудовую совесть рабочих. Особенно запоминается закройщица Сердюк, снятая синхронной камерой. Она говорит эмоционально и в своих доводах очень убедительна. Мы уже готовы поверить, что все дело в некачественном сырье, поставляемом на комбинат. Однако экран знакомит нас и с другой точкой зрения — представитель Госстандарта И. К. Патютко утверждает: лишь двадцать процентов брака можно отнести за счет некачественного сырья, столько же — за счет качества исполнения, а остальные шестьдесят придется связать с устаревшей в определенных аспектах организацией производства на фабрике.

С такой же заинтересованностью сняты кадры, рассказывающие о том, как практически идет борьба за качество на известном всей стране Львовском телевизионном заводе, входящем в ПТО «Электрон». Авторы знакомят нас с деятельностью коллектива — инженеров и мастеров, руководителей производства, партийных работников, которых мы застаем за обсуждением проблемных вопросов работы предприятия. Интересны эпизоды, где непосредственно на экране инженеры решают задачи, связанные с управлением качеством продукции и качеством труда.

В разных ситуациях показаны работники



«Выявление потенциала»

завода, но всегда экран стремится отразить процесс поиска, анализирует как положительные, так и отрицательные стороны производственного цикла. Вот забракован телевизор лишь потому, что обнаружен небольшой пузырек в стекле экрана. Но даже такой брак недопустим: мы видим, как стекло разлетается на мелкие части. Как избежать подобного дефекта? Рассказ инженера, знакомящего с рационализаторским предложением (а мы наблюдаем, как оно внедряется в производство), — это рассказ не только о технологии, но и о самом инженере, о его поисках. В таких эпизодах оживает, казалось бы, скучная технология. Вот огромная капля жидкого стекла шлепается в форму, растекаясь, постепенно заполняет ее, превращается в знакомый всем нам телеэкран. Это зрелищно. И уже хочется понаблюдать за тем, как обдувают эту каплю мощные потоки сжатого воздуха... Подобная технология и позволяет избежать брака.

Но дело не только в решении технических задач, как бы они ни были сложны. Важно, что постепенно авторы фильма подходят к решению задач управленческих, раскрывают львовскую комплексную систему управления качеством продукции, когда от лозунговой борьбы за качество коллективы переходят к кропотливой работе, продумывая каждый этап производственного цикла — от проекта до реализации и эксплуатации изделия.

Та часть фильма «Диалектика качества», о которой шла речь, сделана словно на одном дыхании. Однако далее, словно спортсмены, израсходовавшие свои силы, авторы теряют динамизм рассказа. Постепенно начинает падать и интерес зрителя. Чем это вызвано? Не в последнюю очередь и тем, что в последующих новеллах нам предлагаются по существу однотипные проблемы, причем экран даже не пытается решить их — лишь обозначает. Фильм начинает утрачивать доверительный тон, заданный вначале. Так совершенно «потерялась» новелла о Львовском заводе «Микроприбор». То, что узнает из нее зритель, — об этом он уже осведомлен. Невыясненной остается производственная ситуация и на Запорожском заводе «Коммунар». Экран заполняют стереотипные кадры изготовления автомобилей, затем наблюдаем, как легко преодолевают элегантные машины крутые подъемы... И невольно напрашивается мысль: неужто на заводе «Коммунар» все проблемы, связанные с проблемой качества, уже решены?

«Диалектика качества»



Получается, что кинокадры, снятые на куда менее «киногеничной» Прилукской обувной фабрике, смотрятся гораздо с большим интересом, чем «киногеничный» автомобиль, показанный в движении на живописных дорогах.

Можно указать и на другие просчеты. Авторы, например, постоянно оперируют термином БИП, однако содержание его раскрывают лишь в проходном эпизоде, как бы между прочим. Зритель не подготовлен к тому, что запомнить этот термин важно, иначе многие последующие кинокадры не будут ясны. В другом месте авторы говорят, будто внедрение систем борьбы за качество с того времени, когда была предложена Саратовская система сдачи продукции с первого предъявления и до того как утвердилась Львовская система, топталось на месте. Такое утверждение неточно. Авторы упустили из виду, что именно в эти годы были внедрены система НОРМ (научная организация работ по повышению моторесурса двигателей), а также система КАНАРСПИ (качество, надежность, ресурс с первого изделия), предложенная горьковчанами (причем на «Центрнаучфильме» даже снят кинофильм о том, что такое КАНАРСПИ). Наконец, именно в эти годы утвердилась как новая научная область знания квалиметрия, предлагающая комплексные методы количественного определения качества. Именно показатели, разработанные квалиметрическими способами, лежат в основе всех систем управления качеством продукции.

Нередко упуская возможность остановиться на существе вопроса, авторы картины в то же время предлагают мнимозначительные кинокадры. То и дело мы видим на экране программиста, занятого неизвестно какими подсчетами, сосредоточенно решающего неизвестно какие задачи.

Обходят авторы и такой важный вопрос, как связь соревнования за качество с социальным планированием, бурно развивающимся на предприятиях. Это упущение особенно обидно, если учесть, что промышленные предприятия Львова наряду с предприятиями Ленинграда, Перми и Бердянска были первыми, применившими на практике методики социального развития трудового коллектива.

Второй фильм — «Выявление потенциала» — снят на известном своими трудовыми традициями ленинградском Кировском заводе. В центре авторского внимания — две бригады одного из сборочных цехов. Однако фильм

в целом выводит свои рассуждения за пределы бригады: он подчеркивает, что процессы, происходящие здесь, в цехах Кировского завода, имеют далеко не местное значение. Творческий потенциал заложен в каждом человеке. Как его развить, как сделать труд радостью, как способствовать выявлению творческого направления в труде в заводских условиях? Ситуацию комментируют доктор философских наук, известный теоретик-социолог, В. А. Ядов, научные работники, партийные руководители, начальники цехов, командиры производства.

Фильм напоминает нам об одном из преимуществ социализма — о возможности, предоставленной каждому рабочему, получить образование, в том числе и на предприятии. По материалам социологического исследования, проведенного в десяти странах, рабочий города Пскова в семь раз больше времени уделяет учебе и самообразованию, чем рабочий такого же по размеру города Джексона в США. Это огромный интеллектуальный потенциал. Как его рационально использовать?

Один из путей и предлагает фильм «Выявление потенциала», отсылая нас в цеха, где работа строится по бригадному методу.

Авторы фильма нарочито обнажают проблему. С одной стороны, мы говорим рабочему — учись, с другой стороны, выясняется, что применение знаний, полученных в школе или в техникуме, в конвейерном производстве чрезвычайно ограничено. Как быть? И экран, основываясь на суждениях своих героев, предлагает вариант решения проблемы: надо так организовать дело, чтобы каждый из тех, кто занят на конвейере, мог выполнять работу любого своего товарища по бригаде. Авторы картины помещают эту проблему как бы в силовом поле, обусловленном и требованиями науки, в том числе такой интегративной дисциплины, как социология труда, и требованиями практики — конкретными условиями работы на сборочном конвейере. Надо сказать, что авторам удалось достичь зрительского сопереживания: вместе с героями фильма мы начинаем волноваться, искать способа налаживания работы — так, чтобы было и производству выгодно, и личность рабочего человека раскрывалась бы в труде во всей полноте, а не гасилась монотонными операциями сборочного конвейера. Зритель видит, как при совместном решении этой проблемы учеными, инженерами и рабочими труд приобретает элемент творчества, а научные исследования, о которых хорошо говорит В. А. Ядов, — приметы производственного труда. Мы начинаем ощущать, как наука (в данном случае социология) становится функцией производства, а производственный процесс в определенной степени становится сферой применения науки. Наука приходит на завод в образе социолога, инженера-психолога, философа, чтобы помочь человеку, стоящему у конвейера, изменить само содержание его труда. Эпизоды фильма показывают слесарей-сборщиков, участвующих в изучении социологических проблем производства. Здесь с особой глубиной начинаешь ощущать гуманную силу нашей социалистической демократии.

Однако авторам, поставившим проблему и наметившим ее важные аспекты, все же не удается последовательно, до конца проанализировать ее существо: во второй половине фильм теряет инициативу, вялыми и неинтересными становятся авторские размышления.

В чем дело? Не оттого ли, что герои фильма ограничиваются лишь рассуждениями, а то, как работает бригада в новых условиях, что существенно изменилось в содержании труда, не находит воплощения в конкретных производственных ситуациях.

Думаю, что рискованно заявление одного из героев (не оспоренное ни его коллегами, ни авторами фильма), что станочники не могут работать в бригаде по единому наряду. Известно, что широкое распространение получает такая форма труда на заводах Баку (завод им. П. Монтина), Свердловска («Уралмаш»), Краснодара (завод электроизмерительных приборов) и многих других городов.

В одном эпизоде фильма намечается реальный конфликт. «Качество спрашивают только с нас», — говорят рабочие. Здесь бы авторам фильма уйти в глубь проблемы, поразмышлять над сложными компонентами современного

производства, решительно взявшего курс на улучшение качественных показателей. Однако авторы выбирают облегченный вариант в решении темы, ограничившись репликами участников дискуссии.

Недавно автору этой статьи пришлось быть в Бердянске. С каким вниманием первый секретарь городского комитета партии Ю. К. Федоров, начальник морского порта Н. С. Шаульский расспрашивали меня и режиссера В. Мана о новых документальных и научно-популярных фильмах, в которых затрагивались бы социологические проблемы труда, соревнования, эстетики производства. И эти фильмы — а их было, прямо скажем, очень немного — тут же были включены в программы занятий заводских социологов, в программы занятий школ коммунистического труда, школ руководителя.

Да, увлекателен для кинематографистов мир труда, согретый душой рабочего человека, озаренный светом социалистического соревнования. Соревнование в условиях социалистического общества, помимо других параметров, выступает и как выражение критики и самокритики не на словах, а на деле. Передовики, применяя более прогрессивную технологию, лучшую организацию производства и труда, добиваются лучших результатов, и этот передовой опыт выступает как требование критического пересмотра устаревших методов работы, это мы наблюдали в эпизодах фильмов «Диалектика качества» и «Выявление потенциала».

Мир труда, мир социалистического соревнования поэтизируют лучшие кинокартины последних лет, такие, например, как фильмы режиссера ЦСДФ Б. Рычкова, фильм режиссера Б. Сарахатунова «И днем и ночью» (Минск), ленты ЛСДФ, «Леннаучфильма», «Центрнаучфильма». Но жизнь идет вперед, выдвигая новые проблемы и требуя к ним более углубленного внимания. Кому, как не работникам научно-популярного кино, находящимся у истоков тех перемен, которые несет с собой научно-техническая революция, дать яркое отражение этого процесса на экране, создавать произведения, отмеченные строгой научной корректностью и публицистическим подходом к раскрытию темы. Такие фильмы — с открытым публицистическим выходом на крупные народно-хозяйственные проблемы, раскрывающие энергию трудового почина, активно пропагандирующие и анализирующие новые формы труда — такие фильмы ждет зритель.

В. Трояновский

Цельность характера

«СЛЕД»
Авторы сценария С. Полховский и В. Василенко. Режиссер В. Олендер. Оператор Р. Галинский, «Киевнаучфильм», 1978.

Фильм называется «След». В финале авторы говорят о своем герое — известном автоконструкторе В. Никитине: «Вот так всю жизнь прожить на высшей ноте... на высшей ноте». Такая характеристика развивается в первой музыкальной фразе фильма, звучащей фортиссимо. В сущности, фильм мог бы быть простым примером на заданную тему, ее прямой иллюстрацией. Ведь нередко то, что мы определяем как документализм в кино, значит не более, чем иллюстрация какой-либо общей идеи. Авторы словно бы до начала съемок знают все, что увидит их камера, даже если речь идет о реальной, неповторимой личности, судьбе.

Предпосылки подобного подхода, откровенно говоря, оправданы немалым «опытом» кинодокументалистики. Сколько раз в зрительном зале были мы свидетелями того, как люди, оказавшиеся героями того или иного фильма, с большей охотой соглашаются сыграть некий идеализированный образ, лишенный характерности, «общее место», нежели оставаться самим собой перед киноаппаратом. Это естест-

венная защита личности против такой неестественной вещи, как кинокамера, ее стороннего взгляда. Перед ее объективом вы как бы разделяетесь надвое. Причем та часть, которая остается на пленке, представляя вас всему миру, претендует на то, чтобы быть более истинной, чем вы сами, ваш внутренний мир. Завладев вашим внешним подобием, экранный двойник как бы объявляет оригинал несущественным. В «Былом и думах» Герцен предостерегает: «Никогда не говорите ребенку ты — вор, а только — ты украл». Документальное кино не слишком склонно следовать этому совету. Оно с легкостью заменяет жизнь голой сущностью, часто даже не заботясь о соответствии.

Вероятно, каждая область творчества требует не только особого таланта, но и некоторых особых свойств души. Так документалисту, в самом прямом, а значит, более узком, чем принято, смысле этого слова, необходима любовь к реальному в его конкретных, единичных проявлениях. Она означает подлинный и непосредственный интерес к той действительности, которая снимается на пленку, отказ от стремления сделать ее лишь поводом для выражения собственных мыслей.

«След» мог бы вполне стать фильмом к юбилею. И выглядел бы, наверное, так: герой приближается к своему семидесятилетию. Его жизнь — прекрасный пример для подражания. Владимир Никитин — известный гонщик, конструктор, руководитель лаборатории скоростных автомобилей Харьковского автодорожного института, человек трудной, но счастливой судьбы, достигший больших творческих высот, пользующийся заслуженным признанием и окруженный плеядой благодарных учеников и продолжателей, личность цельная и гармоничная. И, вероятно, когда группа приехала к Никитину, такая интонация рассказа о нем, такой образ героя сами просились на пленку. В подобных случаях банальное всегда оказывается рядом с художником и стремится соблазнить его своей доступностью. Видимо, в данном случае смысл режиссерской работы Виктора Олендера и заключался в преодолении этого соблазна.

В фильме есть несколько кадров «юбилейного» Никитина. Ряд смонтированных фотографий: Никитин, получающий поздравления, Никитин-победитель, увешанный медалями и т. п. Но раньше мы видим на экране совершенно иного человека, самоуглубленного, захваченного какими-то тяжелыми переживаниями. И в результате беззаботная улыбка на фотографии начинает казаться преднамеренной иронической игрой, маской, за которой скрывается нечто неведомое нам.

Фильм стал исповедью героя, в основе которой несколько записей из его дневника, удивительного по искренности и достоверности. Одна из страничек дневника, возникающих на экране, возвращает нас к 15 октября 1963 года: Никитин во время одного из рекордных заездов терпит аварию. Он уже немолодой человек, обладатель ряда рекордов, конструктор, построивший немало замечательных машин. И со стороны кажется, что ему пора успокоиться. Но происходит обратное. В тот же вечер в больнице у Никитина рождается идея построить автомобиль, который побил бы абсолютный рекорд скорости на суше. «В моем мозгу она примерно так сфотографирована: длинная, узкая, совершенно обтекаемая, стремительная, как снаряд»...

Дневник, фотографии, прямые воспоминания самого Никитина дают возможность авторам фильма проследить всю 14-летнюю историю работы над ХАДИ-9, драматичную, насыщенную постоянной борьбой за право довести проект до конца. Идея Никитина кажется многим безумной авантюрой, учитывая скромные возможности студенческой лаборатории. Подобно монашескому обету она потребовала отречения от обычной жизни, полной отдачи сил и времени. Состояние Никитина в эти годы передано с помощью нескольких коротких планов, которые как бы случайно вклиниваются в повествование.

За окном лаборатории часть двора: осень, зима, весна... Какие-то непонятные куски чьей-то жизни, как обрывки случайно услышанной фразы. Окно — это вестник из иного мира и одновременно знак оторванности и одиночества. Никитин предстает человеком, не чуждым

«След»



обычных земных радостей, который не мог безболезненно «уйти в идею». В ускользающей от него жизни самым дорогим была любовь к жене — столь сильная и глубокая, как это передано в фильме, что в других условиях в жизни иного человека она, вероятно, могла бы заменить собой «идею» и стать основным смыслом существования героя.

Здесь может показаться, что нам в очередной раз предлагают традиционный для художественного кино и литературы конфликт. Но у кинозрителя разбираемого нами фильма подобные предположения, я уверен, не возникнут, так как то, что он увидит на экране, лежит слишком далеко от абстрактных схем. И дело не только в фотографической достоверности и естественности поведения героя, но и в особом чередовании трех основных линий повествования: истории создания ХАДИ-9, истории отношений героя с женой и линии «научного оппонента» Никитина. Они поставлены в такую неоднозначную связь между собой, что дают возможность пережить непроизвольность течения событий.

Основной элемент монтажа — фотографии. У режиссера фильма Виктора Олендера к таким фотокомпозициям есть, несомненно, пристрастие. Но если в своих предыдущих работах («А мама меня не любит», «Контакты») он искал фотографию-символ, готовый знак, который легко вписывается в систему авторского замысла, то в «Следе» режиссер монтирует не по внешней логике, не строго сюжетно, а по интонации, которая допускает колебание смысла, а не голую априорную функцию. «След» — это не повествование от автора и не от лица Никитина, а некая самодвижущаяся реальность, живая, неопределенная. Мы даже не можем в каждую отдельную минуту сказать, что происходит на экране: восстановление прошлого или сегодняшние горькие ретроспекции героя. В этом плане Никитин — цельная фигура. Он весь погружен в прошлое, которое занимает его не меньше, чем настоящее, потому что там потеряна Вера, чувство вины перед которой не оставляет его, он все время вынужден оглядываться назад в поисках оправданий избранного им пути.

«След» — нелегкий объект для критического анализа. Если кинодокументалист обращается к реальности не для того, чтобы все в ней разложить по полочкам, все определить и уравновесить с помощью логики, то вряд ли стоит благодарить критика, который сделает

это за него. Существует одна спасительная возможность, и к ней уже обращалась эта работа, попытаться раскрыть своеобразие фильма, показав те возможные варианты интерпретации материала, отказ от которых выглядит принципиальным для авторов.

Так, спор между Никитиным и его «научным оппонентом» удается свести к еще одной традиционной схеме: новатор — консерватор, прагматик — романтик. «Оппонент» — это не реальное лицо, а собирательный образ тех коллег Никитина по институту, которым проект создания ХАДИ-9 кажется бессмысленной авантюрой. Он всякий раз появляется в фильме в виде магнитофона с вращающимися кассетами и закадрового голоса. Прием не новый, но звучащий свежо из-за сочетания вида такой заурядной бытовой вещи, как магнитофон, и «проповеди здравого смысла», которую он воспроизводит. И то, что говорит «оппонент», звучит очень убедительно. Он просто пытается опустить «идею» с неба на землю. Взглянуть на все трезвыми глазами. И поскольку это не конкретный человек, то иногда он как бы становится вторым «я» Никитина, потому что герой в минуты самых тяжелых сомнений, когда работы над машиной были прикрыты, приходит к сходным выводам: «...Ну как бы ты сам отнесся к человеку, который яростно втягивал бы тебя в грандиозный, но никому не нужный и ко всему нереальный проект? Ну как бы ты отнесся?.. От тебя устали люди...»

Вот почему такой эмоционально сильной становится сцена, где «здравый смысл» оказывается побежденным в научном споре. Она сделана целиком «постановочно», но сюжетно и стилистически очень органично вплетается в документальный материал. «Оппонент» — магнитофон легко и даже остроумно доказывает, что идея «девятки» несостоятельна, что это плод технического невежества и безграмотности. Его выводы звучат столь убедительно, а лица ребят из КБ такие невеселые и сосредоточенные, что кажется, будто поражение Никитина неизбежно. Но вот он выходит к доске и спокойно, даже сухо, в нескольких коротких фразах успешно защищает свою точку зрения. Это победа, которую переживаешь как свою собственную, она дает радость от ощущения силы творческой мысли. Здесь есть отблеск подлинного озарения, которое не ищет жалкого компромисса идеи и материала, а прорывается в новое качество. Вот отличный пример популяризации науки.

Эпизод дискуссии — кульминация драматическая. Но есть еще кульминация эстетическая, где любовь к реальному выражена вполне программно, — это снятый репортажно момент первого запуска двигателя ХАДИ-9, когда первый раз после стольких трудов, разочарований и надежд впервые заговорил мотор «девятки». Несколько мгновений искренней радости героя и его подопечных, несколько мгновений наслаждения той высокой достоверностью чувств, которая недоступна никакой актерской технике. Здесь же сразу, встык — фраза из дневника: «...Сегодня тридцать дней, как умерла Вера». Два события, разделенные временем, не находящиеся в непосредственной связи, волей режиссера сталкиваются в одном кадре. Это выглядит как демонстрация отказа от возможности их примирения, оправдания одного другим.

Остается еще вопрос о том, к какому виду кино отнести этот фильм? Что это — еще одно «незаконное документальное дитя» научно-популярной студии? Беспокойство, которое вызывает у защитников самостоятельности кинопопуляризации эрозия вида, в данном случае будет необоснованным. Так, новый документальный фильм Олендера можно с равным правом назвать «научно-популярным» хотя бы за то, что здесь осуществлена давняя мечта всех популяризаторов: показать жизнь научной идеи неотрывно от жизни ее создателя.



В. Усков,
В. Краснопольский

Коммунары Страны Советов

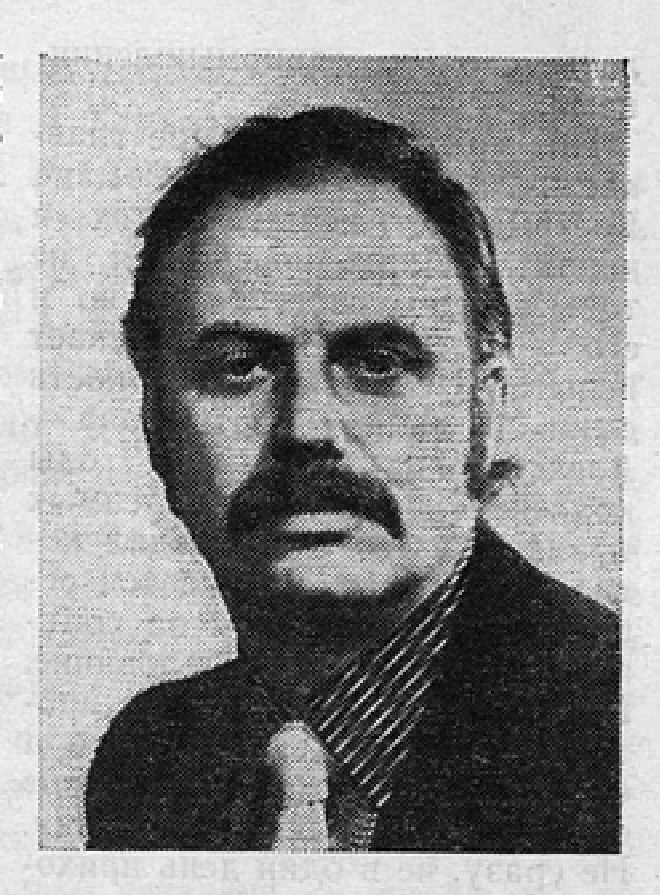
Казалось бы, что еще может добавить сегодняшний кинематограф к рассказу о времени становления советской власти, об утверждении новых общественных отношений в нашей стране? Как известно, этой теме посвящены десятки фильмов, многие из которых вошли в золотой фонд нашего киноискусства. И все же, мы в этом уверены, послеоктябрьская эпоха всегда будет оставаться неисчерпаемым источником материала для глубокого художественного исследования действительности в силу уникальных по своему масштабу преобразований, происходивших в ту пору в социальной структуре общества и в душах людей.

Новое и старое сошлись тогда в непримиримой, смертельной схватке, остроту и напряжение которой мы как-то по-новому, с особой силой ощутили в сопоставлении двух исторических документов. Первый — свидетельство беспомощной истеричной злобы — письмо князя Голицына членам коммуны «Красный городок» Калужской губернии: «Грабьте все. Об одном прошу: сохраните в целости липовую аллею в моем имении. Вернусь, вас на липах повешу». Второй документ — удивительный по своей искренности, простоте и твердой убежденности в грядущем — Устав Первой Московской коммуны, члены которой провозгласили: «Сремление к достижению идеала «Свобода, Равенство, Братство» не на словах, а на деле является основной целью коммуны».

Понять души людей, сумевших в холодные и голодные годы заглянуть в грядущее, исследовать психологию, характеры героев, беззаветно веривших в осуществление великой мечты о коммуне — этого первого ростка коммунистических отношений, — показалось нам задачей не только интересной, но и необычайно современной. Важно выяснить, кто наследует нравственные завоевания первых коммунаров, как отозвалась их ясная жизненная философия во взглядах новых поколений советских людей.

Постепенно мы пришли к решению экранизировать роман Георгия Маркова «Отец и сын», описывающий жизнь коммунаров Сибири. Роман тем более ценный для нашего замысла, что является не только художественным, но и достоверным историческим свидетельством о сибирских коммунарах. Ведь в юности Г. Марков сам был членом одной из таких сибирских сельскохозяйственных коммун.

Герои книги «Отец и сын» — мечтатели, но не идеалисты-одиночки, духовный опыт которых так часто не обладает исторической значимостью. Мечты этих героев коренятся на почве реальности. Впервые за всю историю человечества они ощутили радость трудиться на самих себя. Обрели счастливую



уверенность: мы — хозяева жизни. Их мечты — не социальная утопия, а огромной созидательной силы активное действие.

Создатели коммуны во главе с участником гражданской войны, партизаном в недавнем прошлом, Романом Бастрыковым, призывают своих односельчан идти на новые плодородные земли. Они доказывают безграничные преимущества коллективного созидания. Они указывают на реальную возможность вырвать край из вековой нужды и отсталости, преобразить просторы Сибири, и люди верят им, идут за ними — так в одном из бывших «медвежьих углов» начинается становление новых отношений между людьми.

Иную мечту легко разрушить, но эту — из прочного жизнестойкого материала — не удержать, не остановить. Не удается это и группе белых офицеров, оставшихся в тайге со времен гражданской войны. И хотя заговор против коммунаров приводит к гибели Бастрыкова и его товарищей, уничтожению созданного ими поселка, смерть большевистских вожаков не означает поражения их дела. Оно продолжается. Оно находит поддержку у тех, кого руководители коммуны сумели сде-

лать своими единомышленниками.

Но, может быть, самое главное в том, что мечта Романа Бастрыкова о новых людях и новой Сибири передается не только его сверстникам, но и его потомкам — выдерживает испытание временем. Юность сына Романа Бастрыкова — Алексея — приходится на годы коллективизации. В тех самых краях, где его отец создал когда-то коммуну, начинается решающий этап борьбы за социалистическое землепользование. В схватке с кулаками, с противниками завоеваний Октября окончательно решается вопрос о будущем сибирской деревни. Не сразу, не в один день приходит Алексей к пониманию происходящего. Но, взрослея, он совершает единственный выбор, который мог бы одобрить его отец: становится активным участником в борьбе за будущее.

Два поколения. Две судьбы. Они отражают эпоху.

Чем яснее мы понимаем важность, актуальность той проблематики, которая раскрыта в романе Г. Маркова, тем острее встает перед нами вопрос о ярком, «зрелищном» ее воплощении на экране. У сегодняшнего зрителя много дел и забот. Его время расписано по минутам. И когда он отдает полтора часа просмотру фильма, он отказывается от чего-то другого, возможно, не менее важного. Мы всегда помним об этом.

После многосерийных фильмов «Тени исчезают в полдень» и «Вечный зов» мы получили десятки тысяч писем. Фильмы оказались нужными зрителям. Конечно же, это принесло нам огромное удовлетворение, хотя мы прекрасно понимаем, что наши ленты далеко не идеальны, не свободны от многих просчетов и недостатков. Готовясь к съемкам новой картины «Отец и сын», мы попытались еще раз проанализировать и понять, что же вызвало интерес и симпатии зрителей к нашим прошлым работам.

Фильмы «Тени исчезают в полдень» и «Вечный зов», поставленные по произведениям Анатолия Иванова, через призму конкретных человеческих судеб показывали историю страны, а значит, и жизнь зрителей, биографии которых связаны с борьбой за установление и упрочение советского строя. Письма свидетельствовали о том, что людям интересно было смотреть и вспоминать — как это было. Во многом они узнавали себя.

Исследование человеческих характеров в их связях с эпохой принесло не только зрительский успех. Мы получили возможность увидеть и показать, выражаясь словами А. Твардовского, «даль в человеке», вскрыть истоки подвига и предательства, любви и ненависти в их исторической предопределенности.

Одной из важнейших задач в «Тенях» и «Вечном зове» было воссоздание минувшего с максимальной достоверностью.

Однако «документализм» не следует понимать как принцип: «вижу — фиксирую», а лишь как максимально точное соотнесение авторской позиции, личного взгляда с правдой реальных событий. Иными словами, мы — за эмоциональный «документализм», в котором страстная гражданская позиция кинематографиста сочетается с абсолютной достоверностью в каждой сцене, в каждом кадре.

Конечно же, этот стилевой ключ не является универсальным, и мы сами далеко не во всех картинах прибегаем к нему. Но, работая над экранизацией исторической прозы, мы считаем необходимым именно такое решение. На наш взгляд, оно более всего подходит для того, чтобы воссоздать историческое прошлое страны.

В реализации тех художественных задач, которые мы ставим перед собой, есть множество путей, однако нам, как постановщикам, ближе других путь «актерской» режиссуры. Нам дороги непосредственные проявления человеческой мысли и чувства. Вот почему в центре образной структуры фильма для нас всегда стоит актер, созданный им характер.

В нашем новом фильме заняты многие актеры, снимавшиеся в «Тенях» и в «Вечном зове». Правда, некоторые из них предстанут теперь в несколько ином качестве. Для нас это принципиально, потому что, получив возможность выйти за рамки привычного амплуа, актер словно обновляется, он раскрывается со всей нерастраченной искренностью, страстностью, что так необходимо нашему фильму. Вадим Спиридонов, например, создал в «Вечном зове» образ Федора — человека сложного, противоречивого, так и не понявшего смысл новой жизни. С тех пор актера нередко стали приглашать на отрицательные роли, используя те его находки, которые однажды уже были опробованы на эране. Правда, уже в «Трясине» Г. Чухрая В. Спиридонов попытался уйти от стереотипных решений, открыл для себя новый драматургический материал.

И вот теперь, когда встал вопрос о том, кого пригласить на роль Романа Бастрыкова в фильме «Отец и сын», мы решили обратиться к Вадиму Спиридонову. Мы чувствовали: ему под силу создать героический революционный характер, убедить будущих зрителей, что именно такого склада человек мог стать вожаком сибирской коммуны.

В новом для себя качестве выступят И. Лапиков и Б. Новиков. Участвуют в нашем фильме и дебютанты, перед которыми особенно велика ответственность режиссера. Младшего Бастрыкова в детстве играет ученик музыкальной школы Алеша Серебряков, а студент школы-студии им. Щукина Андрей Смольков исполняет роль Алеши Бастрыкова в юности.

Интервью вел Ю. Валев

Сергей Тримбач

Верность идеалу

Недавно по телевизору показали старую кинокомедию «Укротительница тигров». Нехитрая история о том, как известный мотогонщик становится циркачом, влюбляется в девушку, для которой цирк — страсть, призвание. Милые, забавные неурядицы заканчиваются, конечно, благополучно для всех. Пострадает лишь один — вдребезги разобьется любовная лодка речника Мокина, самого спокойного, самого уверенного в себе и в своей удаче: методично, планомерно ведет он свой челн к заветному берегу, где его, увы, поджидает неудача.

Одна из первых, самых-самых первых ролей Леонида Быкова.

Роли неудачников, казалось, были уготованы Быкову заранее. Где уж тягаться с ослепительной улыбкой Павла Кадочникова или Марка Бернеса? В незадачливом пареньке отчетливо виделся персонаж из той области искусства, которая издавна владеет устойчивым набором масок и соответствующих им ситуаций.

Идти на таран неблагоприятных обстоятельств и самому Леониду Быкову к тому времени было не привыкать. Вот ведь даже война началась «преждевременно», не дождавшись, пока ему исполнятся солдатские лета. Рвался в военкомат, приписывал себе годы. Номер не проходил: роста слишком уж незавидного. Была мечта о небе — ушла, не воплотившись ни во что путное. А в актеры приняли. И тут пошло веселей. Учился в театральном институте в Харькове у народного артиста СССР Д. И. Антоновича. В Харьковском Драматическом театре им. Т. Шевченко в 1951 году первую же роль — Паллады в «Гибели эскадры» А. Корнейчука — заметили, заговорили о комедийном таланте. И почти тут же, неожиданно — Павка Корчагин, строгий контур, неулыбчивая, жестоковатая романтика.

Заметили и в кино. Уже в 1952 году он впервые снялся на «Ленфильме» в картине «Победители». Затем «Судьба Марины» в Киеве и «Укротительница тигров» опять в Ленинграде. И, казалось бы, полная ясность впереди — играть и играть таких вот симпатичных, уверенных в своей звезде героев, у которых одна только незадача — всегда они не в фокусе. То есть душевных их качеств на то, чтобы попасть в любимчики фортуны, хватает вполне, и хвост жар-птицы вроде бы вот он, уже в руках. Да только всегда есть рядом кто-то, у кого за душой, может, и не столько, сколько у него, да судьба пришлась тому впору или даже одолжилась у таких вот, как Мокин. Поэтому и не удивительно, что первые герои Быкова — это, как правило, чьи-то двойники, смешные тени. В «Судьбе Марины», к примеру, Сашко — «личный кучер» председателя колхоза. Огромное число достоинств у парня, разве что внешность несколько подкачала, но Галинка, предмет его воздыханий, долгое время отдает предпочтение другому — шире он в плечах, выше. Кажется определеннее в жизни. Но в результате именно в этом — не в житейской, а в душевной определенности — обнаруживается основная функция образа, который создает Л. Быков.

Вспомним еще одного из главных героев картины, Терентия, выучившегося на агронома и требующего по сему развода от жены в такой форме: «За это время я агрономом стал, а ты и сейчас в звене бураки полешь. Не растешь. А я не останавливаюсь, я посвятил себя науке... Я... Я... Я — гомо!»[1] Такие герои в

---

[1] Я отнюдь не пытаюсь как в данном, так и во всех остальных случаях давать общую оценку, входить в разбор фильмов с участием Быкова. Речь идет главным образом о художественном своеобразии и нравственном содержании ролей, им сыгранных.

достаточной мере и сами себя разоблачают, однако еще более раскрывается их ограниченность рядом с персонажами хотя и комического происхождения, но вносящими в фильм весьма существенную поправку на саму реальность. В ее богатом, наполненном красками бытия контексте такой герой начинает представать в своей самости, в своем истинном свете. В этом была еще одна немаловажная функция тех образов, которые доставались на долю Быкова в те времена.

Как очевидно теперь, тогда, на исходе «малокартинья», на взлете, на всплеске новой волны, художественная индивидуальность Быкова оказалась очень нужной и своевременной. «Прямой», дидактический герой, царивший на экране в первые послевоенные годы, нуждался в существенном дополнении «снизу», нуждался в заземлении, снятии с ходуль, возвышавших и отягчавших его одновременно. «Снижение» героя закономерно повлекло за собой расширение прав смеха, ведь смех мог сразу же сократить образовавшуюся дистанцию между героем и самой жизнью, помочь дать крупный, сверхкрупный план реальности во всем ее динамизме, незавершенности. А это и требовалось: смотреть на действительность «как на сырой материал и создать из плохого данного хорошее желаемое» [2]. Жизнь как процесс, как материал, требующий переделки и постоянно в этой переделке пребывающий, — вот что входило на экран с новым героем. Естественно, что акции его повысились, и притом значительно. В 1955 году на экранах появился фильм «Максим Перепелица» с Быковым в заглавной роли.

В сценарии, написанном Иваном Стаднюком, есть многое от традиций украинского водевиля, жанра довольно редкого в искусстве XX века. Главный герой фильма Максим Перепелица — солдат. Видим мы его вначале еще сельским парубком, досаждающим односельчанам своей неистощимой выдумкой на всякие проказы. Завтра ему идти в армию, а сегодня по его заданию мальчишки развозят каждому потенциальному жениху Маруси, в которую он влюблен, по тыкве (был такой обычай раньше на Украине — тот, кому отказывала девушка, получал большую тыкву). Попутно Максим натворил еще немало бед, и разгневанные участники торжественных проводов новобранцев возопят: «Не пускать его в армию!»

Быков очень легко вошел в мир водевиля, что, впрочем, и не удивительно. Ведь здесь его непутевый, малоудачливый герой чувствует себя особенно свободно. И то, что оборачивалось раньше крушением, тут — лишь повод лукаво перемигнуться со зрителем: мол, знай наших! Препятствия на то и создаются в водевиле, чтобы герой их с легкостью преодолевал. При этом он ничуть не стесняется своего комического происхождения, напротив, гордится им. Почти на каждом шагу демонстрирует он свое очевидное превосходство над всякой прочей публикой. Превосходство действительно впечатляющее: каждый встречный так или иначе обводится им вокруг пальца. А если кто-то еще все-таки сомневается в нем, тем большим будет торжество героя завтра, когда весь мир убедится воочию в его удаче.

Словом, фильм изобилует предельно выгодными ситуациями для демонстрации достоинств плутоватого, но очень доброго, упрямого, но находчивого парня. Его энергия не сковывается никакими обстоятельствами даже в регламентированном армейском быту. Скорее, напротив: каждое уставное требование Перепелица обращает не к себе, а от себя. Разгрузить машину чемоданов? Пожалуйста. Четким военным шагом подходит Максим к группе новобранцев и отдает приказ: разгрузить. Через несколько минут кузов машины пуст, и Перепелица на глазах удивленного старшины, кряхтя, несет последний чемодан.

То, что герой Быкова чувствует себя в армии по-свойски, закономерно. Актер уже тогда сумел подчеркнуть в нем черты, которые заметили позже, — «теркинские черты». Многое определят они в дальнейшей судьбе Быкова, а военная гимнастерка станет для него привычной; он сыграет немало солдатских ролей.

Его солдат — это образ, который находится в неразрывной связи с традициями народ-

---

[2] М. Горький. Собр. соч., т. 29, стр. 438—439.

ного искусства. Двойное положение у него. С одной стороны, он зависим от условий, в которые ставит его армейская жизнь. А с другой — свободен, гол как сокол, ничто и никто его не связывает, потому что служба как таковая — это нечто надличное, не требующее от героев Быкова особой затраты своего «нутра». И отсюда всегдашняя насмешка над обстоятельствами.

Соединение серьезной ответственности и раскрепощенной легкости, своей личной причастности к всеобщности армейского бытия лежит в основе той жанровой пестроты, с которой мы встречаемся у Быкова в рамках одного и того же солдатского образа. Универсальность связей с миром (которая будет определять образную систему фильма «В бой идут одни «старики») как раз и обусловливает ту широту проявлений этого художественного персонажа, когда сущность переплавляется в существование в весьма просторном горниле. Ведь создание героя-солдата, начиная от сказочного образа и заканчивая героями из «Они сражались за Родину» М. Шолохова и С. Бондарчука и быковской картины «Аты-баты, шли солдаты...», объемлет весь доступный его восприятию мир, все рядоположенные ему области. Солдат мыслит мир в границах самого мира. Поэтому люд солдатский у Быкова по большей части народ странный, но только в глазах тех, кто всегда и всюду торопится стать на точку зрения презренного житейского здравого смысла.

Я позволил себе остановиться на характеристике Максима Перепелицы потому, что он многое, очень многое объясняет в творческой судьбе Быкова. Если рассматривать все его творчество как целостность, то роль Максима Перепелицы легко найдет себе едва ли не центральное место в едином ряду его героев. Впечатление такое, что все они сотворены из какого-то одного жизненного, сплавленного с художественным, материала. А секрет здесь простой: их питает один и тот же источник, берущий начало в глубинах народной культуры. И генотип веселого, не всегда удачливого, но бесконечно оптимистичного человека в солдатской шинели — тоже оттуда. Поэтому



не удивителен громадный зрительский успех, постоянно этому образу сопутствующий, — зрительские привязанности здесь прочны и неизменны, они опираются на традицию восприятия, которой уже сотни лет.

Правда, актер вроде бы человек подневольный, берет, что дают. Но у настоящего художника, а именно таковым является, без сомнения, Леонид Быков, творческий путь в главном все же никогда не идет случайными ходами. Даже не в самых совершенных, по сравнению с другими, ролях без труда обнаруживаются черты, которые позволяют считать все созданное артистом единым творением, занимающим определенное место в нашей духовной жизни. В этой связи должно быть осознано и непременное у Быкова стремление зафиксировать в избранной роли ее сущностную принадлежность к какому-то определенному социальному характеру, его удивительная способность одним жестом напомнить зрителю, всколыхнуть в нем все то, что знает он об этом герое по жизни (эта способность особенно впечаляюще проявится в лучшем фильме Быкова, где он выступает в роли и сценариста, и режиссера, и актера — «В бой идут одни «старики»). Надо ли повторять, что герой этот, как правило, пришелец из будней,

из самой что ни на есть обыденнейшей жизни, в силу чего рамки этого образа никогда не бывают строго определены — жизнь безбрежна, она оборачивается для человека разными своими сторонами, порой самыми неожиданными. Поэтому нет ничего удивительного в том, что быковские персонажи зачастую очень легко и незаметно подымаются с «низа» прямо «наверх», в область возвышенного, на чем и строится развитие образа, поначалу вроде бы программно заземленного, намеренно опрокинутого в жизненные подробности.

«Максим Перепелица» стал для Быкова работой примечательной еще вот чем. В условной, чисто водевильной форме здесь была осуществлена первая проба на резкую сменяемость «низкого» и «высокого», на смелое переключение, на совмещение, казалось бы, несовместимого. Яркая, характерная игра в границах покорной, послушной герою судьбы потребовала от актера разнообразных выразительных средств. Быков справился. Помогли и школа театра, и природное умение быть одинаково убедительным в самых разноплановых ситуациях.

Теперь, когда было пройдено горнило чисто игровой стихии, пришло время с достаточной уверенностью попробовать своего героя в более сложных и даже драматических жизненных ситуациях.

Но в этом актера убеждал не один только его собственный опыт. В кинематографе становилось явственным крушение фабульной скованности героя. Строить образ на двух-трех заданных, узнаваемых чертах характера становилось все невозможнее. Прежний герой уже не исчерпывал, не определял до конца тему времени. Экран требовал новых красок, требовал фиксации всех полутонов разворачиваемого события, точного воспроизведения жизненной материи в ее конкретной реальности. Это в значительной мере раскрепощало амплитуду движения жанров, амплитуду движения самих героев.

...Снова пошли эпизоды. Быкова, они, видимо, не смущали. Главное было найдено: свое лицо, своя стилистика. («...стиль — это образ жизни художника в искусстве, невольно становящийся для нас, зрителей или читателей, образом самого художника»[3].) Каждая новая роль отныне присоединяется к предыдущей как элемент, как составная единого сюжета. Основное же заключается здесь в том, чтобы сюжет развивался, не стоял на месте.

Следующей заметной ролью после Максима Перепелицы стал Алеша Акишин в «Добровольцах». Роль небольшая, но доля Быкова в зрительском успехе фильма значительна.

Обстоятельства тут снова не в пользу быковского персонажа. В очереди на медкомиссию, которая определяет пригодность желающих строить метро, Акишин самый невзрачный. Здоровенные голиафы смеются над щуплым парикмахером. Но ведь, как известно, судьбу можно и перехитрить: Алеша уговаривает всех, и его берут.

Что можно успеть в нескольких эпизодах, изначально задуманных как эскизная зарисовка недолгого жизненного пути простого советского парня? Оказывается, многое. Если, конечно, каждый эпизод в его абсолютно конкретно выраженной субъективной форме совпадет с зрительским предощущением уже знакомого им по жизни объективного образа героя такого же типа. Ведь наше восприятие любого жизненного материала имеет какие-то выработанные в результате личного опыта опорные точки. В кино, впрямую зависимом от реальной действительности, намечать эти опоры особенно важно. Но только этим успех роли не обеспечивается. Быков-актер полностью обнаруживает себя в динамике, в сменяемости опорных точек, которые таят в себе опасность стать обузой для адекватного восприятия, превратиться в свою противоположность. Быковский герой — живой, «текучий» человек, не упакованный в готовую схему. И зритель в таком, казалось бы, ясном, заведомо известном образе с какого-то момента начинает с радостным удивлением ощущать такое богатство человеческой личности, такую неожиданность ее проявлений, какие поначалу вроде бы и не ожидались.

---

[3] Б. Рунин. Непреложности и парадоксы стиля.— «ИК», 1978, № 3, стр. 65.



«Максим Перепелица».
Максим Перепелица

Дальше был Пашка Богатырев в фильме И. Хейфица «Дорогой мой человек». И мы вновь увидели на экране простого, бесхитростного парня, сумев разглядеть при этом его настоящую глубину, основательность жизненной позиции.

Хорошо помнится и танкист из картины С. Ростоцкого «Майские звезды». Всего несколько экранных мгновений отдано Быкову, но этого вполне достаточно, чтобы перед нами возник типический образ советского солдата. Он гибнет на одной из пражских улиц, в самый канун победы, не цепляясь во что бы то ни стало за свою жизнь, не уронив своего человеческого достоинства. Симптоматичен сам выбор Быкова на эту крошечную, проходную, казалось бы, роль, требующую от него мгновенного, сиюминутного попадания в образ. Режиссер не ошибся: к тому времени в сознании зрителей образ актера уже прочно связался с глубинными нравственными традициями нашего народа, с коренными, основополагающими позициями его жизни.

●

В 1959 году появился сценарий Б. Метальникова «Алешкина любовь». Начинался он так. Степь. Степь и небо. И посреди этой степи стоит кровать. Обычная, никелированная. На кровати отдыхает коршун. Потому что отдохнуть можно — никого вокруг. Но вот вдалеке показывается фигура человека, на нем клетчатая ковбойка, лыжные брюки и сапоги, которые ему явно великоваты. Он разбирает кровать, пробует нести всю ее разом. Не получается. Приходится по частям. Спешит человек, пот глаза заливает, а в это время почти вся

бригада бурильщиков спокойно дожидается Алешку в машине. В том, что кровать забыли, виноват ведь именно Алешка, и нынешнее истязание является для него «воспитательной мерой».

Уже один этот начальный эпизод убеждает в закономерности выбора Быкова на главную роль в этом фильме (режиссеры С. Туманов и Г. Щукин). Она, эта роль, словно для него и писана. Все предыдущие образы, большие и малые, как подступы к ней. Тот сквозной «сюжет» всего творчества Быкова, о котором уже говорилось, получил в «Алешкиной любви» новую и очень выигрышную возможность своего дальнейшего развития.

Итак, знакомая по совсем недавним временам схема. Есть коллектив. В данном случае — бурильщиков. Правда, здесь он, может быть, уж слишком обычный — все такие невыдающиеся, малопримечательные, и авторов фильма это почему-то мало беспокоит. Ну да это, впрочем, не главное. Главное то, что они все вместе, сообща воспитывают молодого человека. Он только жить начинает и какой-то еще нестандартный, в жизни неумелый. Значит, надо его поучить, на то ведь и коллектив, который мудрее, опытнее. И даже то, что герой выглядит слишком уж недотепой, не страшно, ведь комедия же, а не драма, где недостатки героя должны были бы сурово осознаваться и исправляться.

Схема похожа, да времена иные. Знакомый по прежним фильмам быковский персонаж, напялив на себя клетчатую Алешкину ковбойку и сапоги, приносит в роль богатство самой жизни, ее многосложность и вместе с тем духовную значительность обыкновенного советского человека.

Кроме эпизода с забытой кроватью, с Алешкой в начале фильма приключится еще несколько полуанекдотических историй, в которых каждый стремится его наставлять — кто всерьез, кто снисходительно, кто с ироничеcкой улыбочкой. Из всего этого, естественно, следует, что далеко пока ему до эталона мужчины. А таковым поначалу представляется Николай: могуч, умел, эдакий разухабистый рубаха-парень, против которого ни одна девка не устоит. Ну а то, что хамоват, так ведь это, кажется, куда мужественнее, чем застенчивая «недотепистость». Лиза, одна из «наставников» Алеши, так и поучает его: в мужчине хуже всего — робость, читай — вежливость, уважительное отношение к людям.

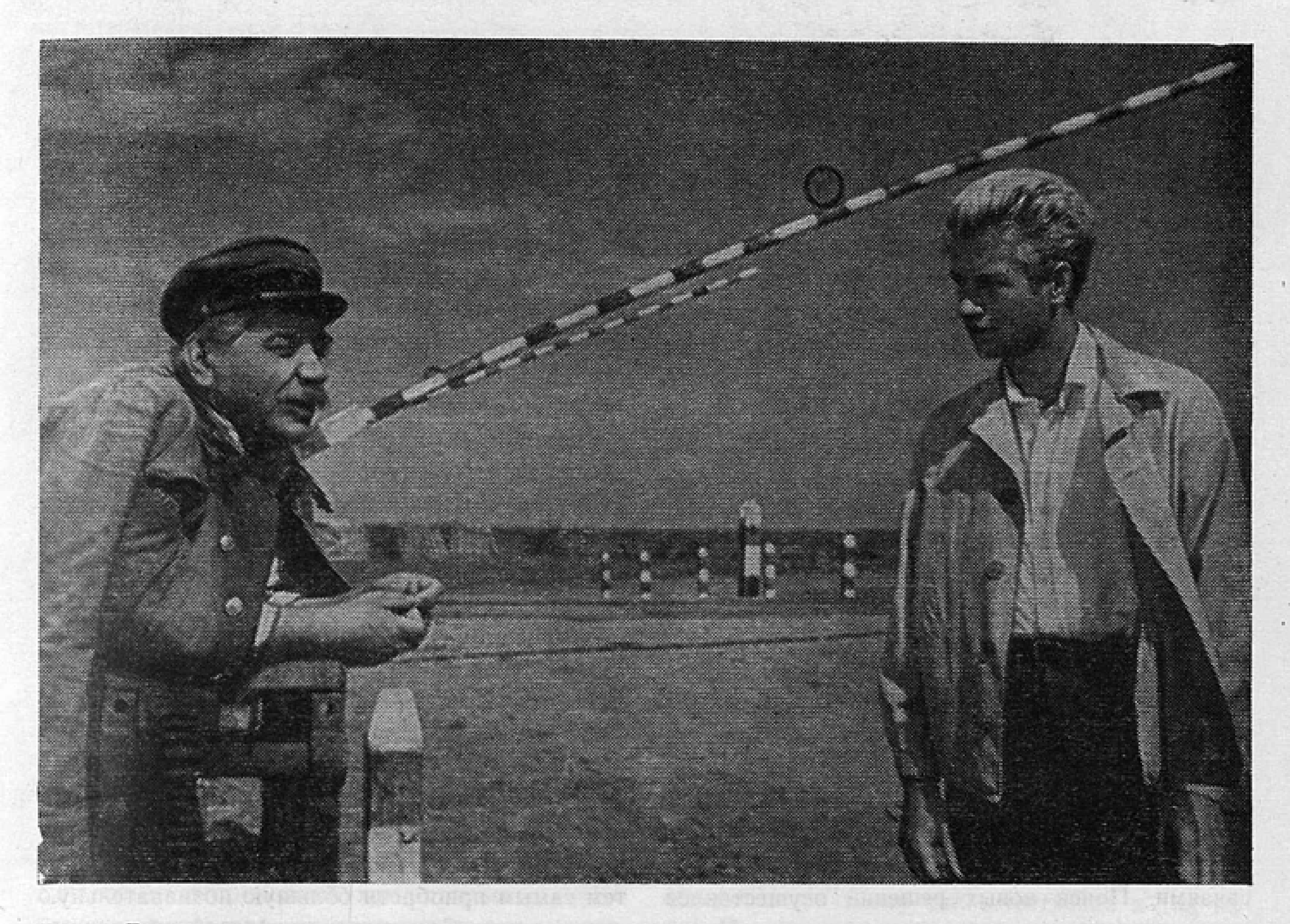
Быков очень точен и естествен в этой роли, конечно, ее жанровая концепция ему хорошо знакома, хотя здесь и предложен несколько иной ее вариант. Недаром этот герой был ему особенно близок своими чисто жизненными, биографическими чертами, о чем Быков и сказал в одном из интервью во время работы над картиной.

Бригада продолжает шефство над Алешкой и когда он влюбляется. Ездил за водой, и на железнодорожном переезде, посреди степи, встретил Алешка Зину. И сразу, конечно, влюбился. Только любовь его сильно осложнилась двумя обстоятельствами: с одной стороны, его же собственной нерешительностью, с другой — норовистостью Зины, до этого отвергшей уже с дюжину женихов.

Очень выразительны портретные характеристики влюбленного Алешки. Его глаза, его мягкие, осторожные жесты. Быкову удается передать пронзительное чувство юношеской трепетной, возвышенной любви, не прибегая к каким-то особым внешним, аффектированным приемам.

Ежедневно после работы Алешка преодолевает десяток километров, чтобы взглянуть на Зину. Даже его одногодок Аркашка безапелляционен. «Телок!» — презрительно оценивает он донжуанские способности Алешки. В качестве примера для подражания снова выдвигается Николай: «У него, знаешь, в прошлом году чуть не в каждой деревне по бабе было, во!» А любовь — так это про нее писатели навыдумывали. «Нечего им писать, вот и сочиняют», — авторитетно утверждает сам Николай. И всем кажется ужасно нелепым, даже абсурдным, то, что у Алешки может быть тоже такое, как в книжках. В жизни ведь все совсем другое.

Вот и многие герои этого фильма, собственно, все, кроме Алешки и Зины, любовь так и не узнают или примут за нее что-то



«Алешкина любовь».
Дед Зинки — А. Грибов,
Алешка — Л. Быков

иное. Видимо, поэтому цинизм для них — единственное средство отгородиться от внутренней потребности в настоящей любви. Потребности, никогда не умирающей в Алешке.

Алешка победит. Всех. Последним, конечно, Николая. Потому что все поверят — это любовь, та, про которую в книжках пишут.

И между Аркашкой и Сергеем состоится знаменательный разговор.

— Аркаш, а у тебя была любовь?

— Спрашиваешь!

— Да нет, я тебя серьезно спрашиваю. Такая, как у Алешки?

— Нет... Такой не было. А у тебя?

— У меня тоже нет...

Так любовь наконец-то признана бригадой как факт бытия. Теперь ее надо только встретить, а «лицо ее» Алешкины товарищи уже знают. Это ведь Алешка заставил узнать ее. Так «подшефный» превратился в наставника. Воспитуемый в воспитателя. Перевесила духовная наполненность героя, она оказалась более истинной и сущностной, чем десятки прописных истин из числа тех, что доселе нередко предлагал экран в качестве удобных подсказок, якобы помогающих в одночасье разрешать все сложные нравственные проблемы. И киношные герои, ослепительно улыбаясь, утверждали: именно так шпарь, и дело будет в шляпе.

В «Алешкиной любви» постоянный герой Быкова прошел своеобразную кульминационную точку в развитии своего «сюжета». Между Алешкой и Мокиным из «Укротительницы тигров» разница всего-навсего та, что один — в центре картины, другой — на ее периферии. А сходство в том, что и в этом, на первый взгляд типичном, персонаже второго плана,

способном, казалось бы, лишь подыграть первой скрипке, уже обнаруживается та настоящая человеческая сложность, значительность, приковывающая внимание не одной какой-то черточкой характера, а всем своим личностным потенциалом. Эту сложность, эту значительность сыграть невозможно. Ею надо обладать. Искусство здесь, если употребить выражение Пришвина, должно стать поведением. Этим, наверное, и надо объяснять природу надолго запомнившегося успеха Быкова в «Алешкиной любви».

Однако объяснять большой зрительский резонанс картины лишь одной точностью освещения и отбора определенных жизненных явлений было бы неверно. Фильм отличает и существенная новизна художественных решений, в которых видится закономерное отражение общих процессов, происходивших в кино на рубеже 50—60-х годов.

При внешней своей сюжетной типичности герой Быкова нес в себе новую психологичность, и во многом за счет свободного жанрового хода картины. Дело в том, что киноязык в «Алешкиной любви» не индифферентен по отношению к жанру, а связан с ним тончайшими связями. Поиск новых решений осуществился в картине внутри определенного жанра. И соответственно этому язык актерской игры, пластики стал языком именно данного жанра, а не какого-либо другого. Что привело автора картины к такому результату?

Думаю, что в первую очередь тот все уменьшающийся зазор между языком кинематографа и реальностью, который в 60-е годы вывел кино на границы художественного и документального. Возникла потребность в повышении памятливости киноязыка, то есть в его сознательной ориентированности на определенные жанровые формы, которые, как мы помним по М. Бахтину, являются в искусстве полномочными представителями творческой памяти. Воплощалась эта тенденция, конечно, по-разному. В «Алешкиной любви» весьма своеобразно. Был снова взят герой, имеющий глубокие корни в народном искусстве. Иванушка-дурачок, пожалуй, едва ли не самый первый образ в этом ряду. Комический персонаж — не от мира сего. И вот этот-то персонаж был введен в самую что ни есть обыденную реальность конца 50-х. То есть в эту реальность была привнесена чуждая ей до поры до времени точка зрения. Члены Алешкиной бригады выступают носителями, как сказал бы Бахтин, «прямого слова», «прямого стиля» мышления, стереотипного видения мира. Поначалу, естественно, именно они и уверены в своих преимуществах. Недолго, однако. Прямота подобного восприятия, подобного образа жизни очень скоро обнаруживает свою очевидную односторонность и даже ущербность. Дидактическая завершенность, самонадеянность такого устоявшегося самоощущения в мире взрывается героем, пришедшим откуда-то из «низких» жанров, который с какого-то момента начинает все увереннее «набирать очки». Сегодня его преимущество уже не вызывает сомнений. Многолетний спор закончился в его пользу. Комические актеры Е. Леонов, И. Чурикова, Л. Гурченко, Ю. Никулин, А. Калягин, А. Папанов, Е. Евстигнеев — теперь главные исполнители и в «серьезных фильмах». Киноязык освободился от своей прямой фиксирующей функции, и уже не только в фильмах «поэтического кино», тем самым приобретя бóльшую познавательную активность. Среднестатистический худосочный герой не выдерживает такого напора, все больше обнаруживая умозрительность своей конструкции. Экран требует личности. Требует, чтобы искусство актера стало его поведением, лишь в этом случае можно говорить о глубине образа.

Вот что стояло за поражением Алешкиных товарищей, которое одновременно являлось их победой над самими собой. Удача героя Быкова значила многое. И в первую очередь для самого актера. Логика развития ролей, сыгранных им в данном ряду фильмов, привела актера в «Алешкиной любви» к границе подобного образа. Продолжать его разрабатывать дальше значило не что иное, как выламываться за его пределы, впадая при этом в какую-то иную художественную систему. Поиск нового, следовательно, требовал смены позиции — или же в пределах своей профессии, или вне ее. Этот поиск привел Быкова в режиссуру.

Он еще продолжал сниматься в фильмах «Осторожно, бабушка!», «На семи ветрах», «Горизонт», «Когда разводят мосты» — знакомый всем образ снова и снова возникал перед зрителем в различных вариациях. Но Быков в этот период был уже в процессе перестройки, освоения новой профессии. Оставлен театр, которому отдано почти десять лет. В 1961 году снят первый короткометражный фильм «Как веревочка ни вьется». Затем несколько сюжетов в «Фитиле». Но все это — лишь проба пера. В 1964 году он осуществляет постановку, ставшую его настоящим дебютом в режиссуре. Речь идет о картине «Зайчик» (сценарий М. Гинна, Г. Рябкина, К. Рыжова, «Ленфильм»), в которой Быков сам же сыграл главную роль.

...Театральный гример Зайчик вполне соответствует своей фамилии — он скромен и застенчив до невозможности. Эти, быть может, и неплохие в общем-то черты характера сильно затрудняют его жизнь. Говорят, с волками жить — по-волчьи выть, а в театре, где работает Зайчик, общение с сослуживцами далеко от идеала. Вот, к примеру, директор (С. Филиппов) — откровенный хам, притом «классический», поскольку он периодически приводит изречения классиков сцены.

Но будь Зайчик зайчиком всю картину, то что ж это был бы за фильм? Зрителю предлагается традиционный сюжетный поворот: Заяц обращается в Льва. Подобный поворот давал известную свободу в выборе поведения героя, средств его характеристики.

Лев, так лев, мы с этим более чем согласны. И главное — мы этого ждем, мы к этому готовы всем предыдущим ходом творческого пути актера. Но ведь развитие в такого рода образах довольно относительно, и акцентировать его надо с осторожностью. Увы, авторам фильма эта осторожность не раз по ходу картины изменяет.

Заяц превращается в льва — нужны ли здесь еще какие-либо мотивировки? Показалось, что нужны. После того как Зайчик, невольно услышав фразу врача: «Протянет этот зайчик месяц, не больше», которая относилась вовсе не к нему, а к настоящему лесному зайцу, питомцу кружка юннатов, решает, что жизнь его на излете, авторы придумывают ряд эпизодов, доводящих — в который и который раз — до сведения зрителя, почему именно зайцу надо стать львом. На экране возникает силуэт корабля, названный именем космонавта, и памятник погибшим морякам, и дворник, провозглашающий истины в духе звучащей здесь же песни о том, что «если ты, человек, так бесследно уйдешь, для чего ты живешь?..». Слишком уж прозрачный дидактизм этих кадров не согласуется с каким-то эксцентрическим сдвигом в облике главного героя. Зритель и так «с ходу» улавливает логику, предопределенность известного ему с детства превращения. Зачем же пытаться внушать ему то же самое с помощью еще целой системы знаков?

В разработке подобных сюжетов важен еще один момент, Быковым в ту пору не учтенный. Между изначальной ситуацией и за ней следующими должна соблюдаться довольно жесткая причинно-следственная зависимость. Поэтому открытая условность, нарочито форсированное сведение концов с концами, сюжетные алогизмы должны быть по крайней мере четко обоснованы. Почему так естественно и так непреложно смотрится в «Зайчике» все то, что в логике «сюжета»? Потому, что в таких эпизодах это требование соблюдено: когда до того поражавший всех своей кротостью гример заставляет хамоватых чинуш вспомнить интонации живой человеческой речи, это сюжетно оправдано, объяснено. «Зайчик» добивается этого при помощи простого, но действенного средства: представая перед своими оппонентами в тех «ролевых функциях», которые неизменно вызывают у бюрократов уважение. Прием этот, как оказывается, срабатывает почти безошибочно даже в том случае, если сам же исполнитель подчеркивает его условность.

— Вот вы опять кричите, — говорит Зайчик директору. — А я министр культуры.

— Вы? Министр?

— Ну предположим. Тогда бы вы на меня не кричали. Надо уважать людей независимо от должности... Больших должностей на всех не хватает.

И директор вдруг, к собственному удивлению, старается говорить тихо, приветливо. Да, мы понимаем — это всего лишь игра, демонстрация того, каков тот или иной персонаж «для этих», а каков «для тех». Но как раз в зримой изменчивости формы и содержания, явления и сущности и лежит исток эксцентричности персонажей картины. Эксцентричность, в трактовке Быкова, на этот раз выступает как непредсказуемость, непросвечиваемость самой сердцевины человеческой личности. Что там, на самой глубине? Не ясно. Угадывается лишь общий контур. Именно в этом проявляется несогласие автора с теми, кто судит о человеке только по закрепленной за ним социальной роли.

После выхода на экраны «Зайчик» подвергся критике. Сейчас она представляется недальновидной: в Быкове не разглядели Быкова! Но разглядеть было все же не просто. Актер, ставший еще и режиссером, автором фильма, отклонился от себя — каким мы его знали прежде — в сторону чистой эксцентрики. Традиционный быковский персонаж все свои превращения на сей раз претерпевал, так сказать, в «принудительном» порядке. Сюжетные повороты в «Зайчике» не скрыты, не растворены в самой материи фильма, они всегда строго функциональны. Мне кажется, что все это не в природе таланта Быкова. Поэтому «Зайчик» и не смог стать настоящим быковским фильмом. Свое было не найдено, оно было только отброшено. Значит, искать его надо было заново. Но и следующая попытка, уже после прихода на Киностудию имени А. П. Довженко, телефильм «Где вы, рыцари?», ничего нового, по сравнению с «Зайчиком», не принесла. Тот же, только успевший стандартизироваться, набор эксцентрических положений и ситуаций.

Поиски своего сценария затягивались. Но годы не прошли напрасно, вызрел замысел фильма о войне, о летчиках (как ему хотелось когда-то летать самому!), о высокой духовности советского воина. Вместе со сценаристами Е. Оноприенко и А. Сацким Быков воплотил этот замысел в сценарии, а потом придал ему экранную форму. В 1974 году фильм «В бой идут одни «старики» вышел в прокат. Успех его превзошел самые смелые ожидания. Картина вот уже четыре года постоянно в репертуаре. Ее посмотрели уже свыше пятидесяти миллионов зрителей. Тем не менее читатели «Советского экрана» (№ 10 за 1978 год) назвали «Стариков» в числе работ, встречи с которыми жаждут вновь и вновь. Широчайший резонанс получила и следующая картина Быкова — «Аты-баты, шли солдаты...» по сценарию Б. Васильева и К. Раппопорта. Вновь фильм о войне и вновь горячий отклик в сердцах тех, кто приходит в кинотеатры. В особенности у молодежи, что подтвердил опрос, проведенный в этом году «Комсомольской правдой».

Что же стоит за этим успехом? Чем примечателен он в судьбе Быкова?

●

Один из первых эпизодов фильма «В бой идут одни «старики». Только что прибывшие новички, вчерашние курсанты, сразу же попадают в самую гущу событий. Не возвращается — все вернулись, а он нет, — из полета летчик. Сколько раз мы видели это на экране! Ждущие, тревожные глаза. Поникшая фигура механика... Все, не прилетит уже. Опустело еще одно место в столовой.

Разрешается эпизод неожиданно. Летчик, комэск Титаренко, которого играет сам Быков, все же прилетает. Поздно, правда, и на «мессере», оставив где-то свою подбитую «девятку». Ну да это ведь не важно. Важно, что человек бессмертен, смерть относительна и заслуживает презрения и насмешки. Эта точка зрения теперь будет прочно связываться в фильме с образом неунывающего комэска.

Следует эпизод набора «желторотиков» в эскадрилью Титаренко. Пропуск в нее — музыкальность. «Пилотом можешь ты не быть, летать научим все равно, но музыкантом быть обязан», — поясняет Титаренко. Перебираются образы музыкального фольклора военных лет — «Землянка», «Синий платочек», «Смуглянка»... Последняя в фильме явственно преобладает над остальными, именно ее эмоциональная доминанта ближе всего авторам картины. Музыка вообще ценится здесь за уни-



«Зайчик».
Зайчик — Л. Быков

версальность своих свойств. Ведь, по утверждению Титаренко, «война — это все преходяще, а музыка — вечна!». В ней-то и обнаруживается всего яснее бессмертие человека. Наверное, этим и объясняется то, что песня — одна из основных «действующих» лиц фильма. Она — главный оппонент смерти. Она делает ее как бы недействительной. Музыка и еще любовь, которая недаром получает в фильме вечные имена Ромео и Джульетты.

Погибнет Смуглянка. Милый, открытый парень, принесший с собой в эскадрилью главную песню фильма.

Победив душевную усталость, преодолев страх и вновь обретя себя, уйдет из жизни Сергей — смерть вклинится в его песню, обломает ей крылья. А песня победит снова. И будет негромко и печально звучать в гитарном переборе. Замечателен этот стык, этот постоянно ведущийся в фильме поединок конечного, преходящего и вечного, смерти и музыки,— со всей безграничностью ее всечеловеческого содержания.

Жизнь безбрежна. Во всех ее простых и глубоких проявлениях. Во встречах, расставаниях. Слезах и смехе. В том, как победно она звучит в музыке. А поэтому давайте не будем пытаться абсолютизировать ни войну, ни, тем более, смерть.

В утверждении этой несложной, но глубокой и нужной всем мысли кроется один из секретов притягательности фильма. В ней же — отгадка главных особенностей его поэтики.

Интонация высокого, откровенно пафосного высказывания о войне постоянно снижается в фильме. Но, безусловно, не ради принижения тех, кто воевал. А, видимо, ради воссоздания на экране живого, человечески неповторимого

отношения к войне в зависимости от душевных качеств, от характера, от личного опыта и личной судьбы ее участников. Риторике не выразить всей разносторонности, всех оттенков и всего богатства проблемы — личность человека и война, и поэтому в фильме о войне отнюдь не риторике отведено главное место. У авторов при этом вроде бы нет своих собственных, прямых языковых контактов со зрителем, они осуществляются исключительно через язык героев и язык кинообразов. Но зато у авторов есть своя устойчивая точка зрения, позволяющая рассматривать это кинематографическое «разноязычие» — уже на уровне всего произведения в целом — как единую целостность.

Вместе с «желторотиками» мы постепенно входим в эту разноязычную реальность, постепенно ее осваиваем. Против ожидания та жизненная среда, в которую мы погружены в фильме, оказывается не неким «сплошным», недифференцируемым миром, а совокупностью множества конкретных живых миров, звучащих по-разному, имеющих каждый свои «речевые» средства и «голоса». Здесь мирно соседствуют самые различные «языки», в них-то мы и погружаемся, обнаруживая разноликую, расслоенную, многоплановую картину жизни, продолженной в войне. Но главное тут в том, что эти «языки» впервые, пожалуй, так открыто и беспрепятственно смотрятся в зеркало друг друга, соседствуют на равных, отражаясь и отталкиваясь один от другого.

Быкова, когда он приступал к картине, видимо, волновал вопрос: как запечатлеть многоязычие военного лихолетья так, чтобы оно стало доступно восприятию зрителя любого возраста? Прием, избранный Быковым, удивительно прост: он взял уже «готовые языки», то есть уже существующие и хорошо знакомые любому зрителю. Войну ведь мы «помним» все, независимо от того, в каком году родились. Помним по книгам, песням, стихам, по музыке Шостаковича. Но прежде всего по фильмам. Начиная от «Двух бойцов» и «Радуги» и кончая «Хроникой пикирующего бомбардировщика» и «Они сражались за Родину».

«Кино — это коллективная память нашего времени, нашего века, — совершенно справедливо утверждал итальянский режиссер Бернардо Бертолуччи. — Оно является «складом» нашей памяти, таким же важным фактором культуры, каким в средние века были эпические поэмы, а в XIX веке — роман. Когда я привожу в пример тот или иной фильм, кажется, что я «цитирую» саму жизнь» [4].

Поэтому сознательная ориентированность Быкова на определеннную группу художественных произведений, которые воспринимаются в фильме на равных правах с другими явлениями реальности, глубоко закономерна.

В картине последовательно осуществлена стилизация различных планов киноязыка. Но авторское сознание неизменно отделяет себя от них. Авторское отношение к ним, их освещение неоднозначно. Это может быть и почти пародийное переосмысление, и, напротив, — серьезное, точное следование «образцу», доходящее до полной с ним слиянности. Такое разнонаправленное отношение авторов к исходному материалу определяется степенью емкости того взгляда на мир, который был зафиксирован в том или ином «языковом сознании». В сложившейся в фильме стилевой ситуации мы, к примеру, с легкостью узнаем и ранних персонажей Быкова, некогда пришедших из самой жизни, чтобы вытеснить с пьедестала розовых, непогрешимых героев тогдашнего экрана. Ощущение относительности слова, невозможности любой попытки «остановить» движение по истине пронизывает лучшую картину Быкова. Поэтому его герои так боятся риторики, пустой выспренности, и поэтому так значителен наш интерес к интонации речи, к жесту, к пластике каждого героя. И, конечно, к музыке. Недаром авторский взгляд на мир наиболее полно обнаруживает себя именно в образном мире песни.

Весь фильм строится на отчетливом противопоставлении «обычному», клишированному киноязыку, ставшему привычным во многих фильмах о войне. Авторское сознание Быкова

---

[4] Бернардо Бертолуччи — Александр Караганов. От исповеди к эпосу. — «Литературная газета», 24 августа 1977 г., стр. 8.

«В бой идут одни «старики».
Титаренко



свободно от какого-либо надличного, формализованного многократным употреблением языка; фильм адресован к многосложному зрительскому представлению о войне. В значительной степени этим и был обусловлен его успех у зрителя.

Есть в фильме, конечно, и такие моменты, когда автор впрямую, непосредственно выражает свои мысли и чувства. Пример тому — финал картины. Сидят у могилы погибших летчиц Титаренко и его механик, Макарыч.

— Когда кончится война, — говорит Макарыч, — вернемся мы сюда. Пройдем по этим местам...

— И позовем лучший симфонический оркестр, — сказал Титаренко. — Выйдет дирижер. Я пойду к нему и скажу...

— Пусть они нам сыграют...

— Нет, ты знаешь... Я сам... Скажу: извини, маэстро, дай я... И как врежем «Смуглянку»... от начала и до конца.

И отблеск вечного огня покроет могилу...

И начнется песня.

Песня 70-х, песня наших современников. И в ней раскроется восприятие нашим современником прошлого, наша о нем память.

Так было найдено продолжение тому, что составляло смысл работы Быкова — актера 50-х — начала 60-х годов. Так снова появилась уверенность в своих силах, в направленности своего творческого развития.

●

Для Быкова в картине «В бой идут одни «старики» характерно ощущение относительности не только чужого, но и своего собственного прямого высказывания о войне. Так было... Но было именно со мной... Не надо поэтому пытаться что-то абсолютизировать в рассказанном. Так было и так отозвалось в нас. Но главное — как отозвалось именно в тебе, во мне? И неважно, сколько нам с тобой сегодня, война для каждого из нас стала частицей духовного.

Именно такая художественная позиция и

дала возможность фильму Быкова обратиться к личному опыту живого, э т о г о, как говорил Гегель, а не абстрактного, «усредненного» человека, как то часто бывает в наших военных фильмах-ретроспекциях.

Военный быт всегда традиционен. Не будь этой «традиционности», раз и навсегда установленного распорядка — на войне было бы не выстоять. И все же этот распорядок навязывает человеку некое клише — будь таким, и только таким. В картинах о войне эти клише порой охотно воспринимаются как подлинная правда о солдате, армии. Но героям Быкова удается стряхнуть с себя все эти «поведенческие» эталоны; они среди них живут, но не ограничены ими. Да, они безупречно выполняют свои функции, что требует, разумеется, образцово отлаженного взаимодействия со средой. Но Быков видит и другое: чтобы выполнить свою функцию, свое жизненное предназначение, надо еще обязательно быть самим собою, а не застывшим слепком с некоего усредненного эталона. Надо как-то уравновесить т в о ю человеческую сущность с абсолютными и надличностными императивами армии. Чтобы остаться самим собою, становясь солдатом, и именно в этом, новом для себя состоянии, проявиться до конца полно и действенно.

Здесь завязан драматический узел «Стариков». Им обусловлена и поэтика фильма. Если почти все цитированные, стилизованные «киноязыки», использованные режиссером, обнаруживают стремление утвердить какую-то надличностную характеристику человека, сказав, что именно это общее, усредненное и было главным условием того, что мы выстояли, победили, то вся картина в целом говорит другое: что не вся правда этим исчерпывается. Основное как раз в том, что каждый оставался самим собой. Полноценным и на всю глубину души раскрывшимся человеком. Трудно представить, чтобы у Быкова появилось на экране человеческое лицо... фашиста. Потому что фашизм — безликая машина, запрограммированная на убийство. Лица она не имеет. Обобщенный образ этой страшной, убойной силы — искореженные «тигры» в «Аты-баты...».

И все же прошедшая война в значительной степени стала для нас, невоевавших, мифом, легендой, то есть тем, что представляет продукт внеличностного опыта. Важнейшая и благородная задача искусства — разрушить подобное внеличностное восприятие минувшего, сделать его живым достоянием каждого. Быкову, судя по всему, удалось решить такую задачу как нельзя лучше. Он заставил нас ощутить относительность нашего знания о войне, крупным планом приблизив к нам лицо советского солдата. Не выходя за рамки фронтовых будней и вводя зрителя в живую ткань прошлого, он сумел вызвать в нем горячий отклик.

Не случайно поэтому, что свою следующую работу Быков связал со сценарием Б. Васильева и К. Раппопорта «Шли солдаты...», переросшего в фильм «Аты-баты, шли солдаты...». Здесь свое звучание обретает и наша современность, день сегодняшний, тесно переплетаясь с рассказом о подвиге восемнадцати бойцов, ценой жизни остановивших фашистские танки.

Впрочем, строго говоря, такое сращение двух параллельных, заявленных в разных временных границах, свойственно лишь сценарию, да и то не во всей мере: уже где-то на полдороге ход движения, развития образов современных героев существенно замедляется, продолжаясь разве что в чисто риторических, чисто служебных формах. Мы, к примеру, должны на слово поверить майору Константину Святкину, что встреча с памятью о погибшем отце стала переломной в его судьбе. В фильме драматизм соотнесенности двух временных пластов ослаблен еще больше. Но думается, вина режиссера здесь не так уж велика. Литературный сценарий был ведь рассчитан на двухсерийный метраж, в односерийном варианте осуществить детальную проработку образов современных героев было не только трудно — невозможно. Потери стали неизбежны.

В сценарии майор Святкин решает несколько проблем. Во-первых, он едет учиться в военную академию в Москву. А это связано с переездом всей семьи. Как быть, куда девать отца жены, инвалида, — он ведь бывает, ночами не спит, кашляет, ходит по комнатам, а там академия, заниматься надо будет много.



«Ата-баты, шли солдаты...».
Святкин

Лучший вариант — отослать отца к его сыну. Хоть там и невестка злей черта, ну да выхода нет. Может быть, все и действительно так, только слишком уж рационалистичен, холодно целесообразен подход майора к сложившейся ситуации. «Если бы это был твой отец, ты бы так не рассуждал», — говорит ему жена. И говорит правильно. Но отца у Святкина нет, как нет и матери. Есть только отцовский орден, который вручили ему когда-то в детдоме. Само слово «отец» для него — чистая абстракция. На станцию Победня, около которой полег весь взвод отца, Святкин едет не по зову сердца, а из чувства долга, которому подчинена вся его, как он утверждает, жизнь. «Я человек не сентиментальный, без предрассудков, — говорит он жене. — Но долг, Люба, есть долг. Долги надо платить. Денежные. Офицерские. Сыновние. Всякие...» И отец — это тоже долг, еще один. Ехать — надо, положить букет цветов на могилу, постоять около нее молча, без шапки. Всего и делов.

В фильме, к сожалению, этот вполне конкретный образ героя слишком неясен и приблизителен. За ним остается, по сути, лишь его главная сюжетная функция — он сын того самого Святкина, по прозвищу Сват, погибшего у станции Победня, которого в военных эпизодах сыграл сам Быков.

Сват был наиболее заметной фигурой во взводе, который принял до того еще не нюхавший пороху младший лейтенант Игорь Суслин. Суслин — мальчик, новичок, а Святкин уже имел и орден за геройство, и ранение, словом, был бывалый человек на войне. Он даже успел к ней притерпеться, как Теркин. Приоб-

выкнуть, как к временному неудобству, которое надо преодолеть, не придавая ему слишком уж большого значения. Ведь все это — «аты-баты...», вещь временная и преходящая.

Традиционный герой Быкова перекочевал сюда из «Стариков», получив себе на этот раз оппонента в лице нового комвзвода. Суслин — воплощение юношеского максимализма. «Больно уж аккуратный, лейтенант, — с тоской глядя на него, говорит комбат. — Какой-то слишком уставной... Хоть бы гимнастерку укоротили, что ли. Или козырек на фуражке пальца на два срезали, как другие...» Суслин растерян: ведь не положено. Армия представляется ему машиной, действующей строго по уставу, который, как известно, не терпит и не допускает своеволия. Личные желания здесь ровно бы и не учитываются. Главное — выполнение приказа. Так Суслин и действует сразу же по прибытии в часть.

Но первое же занятие сорвано: надо разгрузить капусту. А учебный бой с танками противника, бой, которым лейтенант всерьез увлечен, сорван из-за несерьезности Святкина. То, что для младшего лейтенанта еще и г р а, для Святкина — уже жизнь. А это разные вещи. Отсюда, соответственно, и исходят их разные человеческие установки. В игре видится возвышенное и романтическое. Игрушечные пистолеты и танки — куда как романтично. Но если ты узнал кровь и грязь фронтовых окопов, то на все будешь смотреть по-иному.

Быков очень точно провел этот поединок, точнее, диалог двух характеров, двух жизненных «установок». Образ Суслина, видимо, мог бы строиться и на последовательном снижении, компрометации, но его играет В. Конкин, с чьим именем связан незабываемый Павка Корчагин из знаменитого телефильма Н. Мащенко. Выбор Конкина на роль Суслина позволил в значительной степени уравновесить противоположные стороны, когда жизненная правота каждого из участников диалога получает свои собственные и вполне убедительные мотивировки. Это приводит к новому уровню в развитии «быковского кинематографа» — к органическому сочетанию возвышенно-романтического и сниженно-комического. Кроме того, ведущий быковский герой уже не облечен на этот раз правом выражать в с ю правду, его точка зрения, никак и ни в чем не подвергаясь сомнению, дополняется другой, не менее бесспорной и весомой. От этого и образ самого Святкина обогащается, наполняется особым светом.

Один из самых впечатляющих эпизодов фильма: невзрачный, тщедушный Крынкин украл у товарищей мыло. Дело это для Суслина, обнаружившего кражу, кажется яснее ясного. Украл ведь! Значит, исключить из комсомола, заклеймить позором. Но Крынкин украл, оказывается, для того, чтобы послать мыло матери и сестренкам. Голод у них, с голоду помирают, а мыло можно выменять на хлеб. Дежурный Глебов, знающий, испытавший на себе, что это за штука, голод, подсказывает Суслину выход: надо бы простить, замять дело, а мыло послать матери Крынкина от имени всего взвода.

Это излюбленный Быковым момент испытания героев, когда вроде бы абсолютно ясная, обычно однозначно решаемая ситуация поворачивается вдруг с ног на голову, подводя героя к проблеме выбора, утверждая взгляд, который охватывает реальность уже во всех ее параметрах. Но, повторюсь, ирония по отношению к Суслину в фильме отнюдь не рассчитана на его развенчание. Ее можно было бы назвать, следуя определению Томаса Манна, «иронией сердца, иронией, исполненной любви». К тому же, любви всепрощающе мудрой, поскольку и авторы и зрители знают, что видят этого мальчика на пороге смерти. И незнание жизни, ее недостаточная прочувствованность, ее схематизирование, излишняя прямолинейность — не вина Суслина, а беда. Для его чистой, еще совсем детской души война так и не успела превратиться из игры («Для тебя война, — укоряет Суслина ротный, — в считалочки играть: «Аты-баты, шли солдаты...») в реальность. Да он ее так и не постигнет. Не успеет. Именно здесь, на этом уровне авторского замысла, возникает в фильме тот драматизм, который так волнует зрителей.

На войне у каждого дело свое, личное. Потому что Родина — это понятие не абстракт-

ное. Это твой дом, там, где-то далеко, то ли в Грузии, то ли в Сибири, то ли под Москвой, то ли в Узбекистане. Это мать твоя, не по годам поседевшая, истощенная голодом и заботой о тебе. Это твои братья и сестренки. Это детство твое и первая любовь, течение которой здесь, перед лицом смерти, ускорится безмерно, потому что можно ведь не успеть хоть раз в жизни полюбить, узнать женщину. Надо защитить и это право на любовь. И всех вообще. Чтобы твой дом остался твоим домом. Чтобы матери могли снова рожать детей. Чтобы любви не надо было спешить по предначертанному судьбой руслу. И чтобы не умирали мальчишки восемнадцати лет, не испытавшие счастья жизни...

Они, бойцы взвода, которым командует лейтенант Суслин, до самого конца останутся самими собой, потеря себя в аду войны им не грозит. По-мальчишески прямолинейный, весь, как на ладони, открытый и незащищенный младший лейтенант Суслин; разухабистый, веселый и вместе с тем умудренно печальный, живущий где-то на самых глубоких глубинах своей души ефрейтор Святкин; бывалый морячок Сайко; наивный, доверчивый Хабарбеков. И — Крынкин, Кодеридзе, Лавкин...

Конечно, сравнение с ними тем, кто сейчас собрался вокруг их могилы, трудно выдержать. А оно планировалось. По сценарию. Особенно это касалось образа майора Святкина, сына удалого ефрейтора Свата. Но то, что было у отца, не перешло к сыну. Быть может, оно живет в нем в глубине, в подсознании. Иначе с чего бы этот суховатый, сдержанный майор вдруг брякнулся в обморок? «Ты бы слез не стеснялся», — советует ему Валентина, та самая, что когда-то стала невольной свидетельницей гибели взвода Суслина. Она, помните, объясняет, почему оставила мужа: слеза его только в пьяном виде прошибала. «А отец без слезы — не отец, а «унтер», как бабка моя говорила», — говорит она. И слова эти очень важны для атмосферы, в которую хочет и не всегда погружает нас фильм. Не надо бояться слез. Надо жить всеми силами души, отворив сердце миру, отзываясь на него свободно и потрясенно. Но так в фильме живут только бойцы суслинского взвода. А не те, кто пришел отдать им последний долг.

Отец — это как бы начало тебя самого. Без него рвется ниточка, тянущаяся от поколения к поколению. Поэтому у каждого должен быть отец. Живой или мертвый. Главное, чтобы это был отец настоящий. Именно таким он был у майора Святкина. У Ани, дочери младшего лейтенанта Суслина. У всех тех, чьи отцы погибли в то далекое фронтовое утро около станции Победня. Но то, что наследовали дети у своих отцов, остается за кадром. За границами фильма.

Поэтому слова майора об обретенной им широте взгляда на жизнь (до того жил «нормально, как все», делал «что положено... не меньше и не больше») — риторика, хотя духовное рождение героя у отцовской могилы в сценарии и мыслилось как главное духовное открытие фильма. В нем же таким открытием стала смерть Святкина. Гибель взвода, которым командовал лейтенант Суслин.

Трудно судить, каким бы получился фильм Быкова, если бы и современная часть сценария была воплощена полностью, или даже, что вернее, усовершенствована, развита. Но что гадать. Надо судить о том, что на экране. А на нем обескураживающие своим резонерством бесцветные фигуры, картон и вата, напыщенность речей, открыточная красивость гвоздик на снегу. И песня, хорошая современная песня. Все это тем более досадно, что война в фильме — настоящая, горячая и жестокая, и люди на войне — во всей полноте своих неповторимых и единственных жизней.

Соотнести нравственный опыт, дух разных поколений в картине не удалось. Но фильм нашел путь к зрителю, не мог не найти. Ведь мы глубоко в сердце приняли т е х его героев, пережили их подвиг настолько живо и сильно, что гибель солдат на экране острой болью отозвалась в каждом в зрительном зале.

Верность Быкова нравственным идеалам нашего общества, искусства, чьи корни в экранной поэзии Довженко и Бондарчука, Герасимова и Чухрая, последовательность в развитии им своей глубоко выстраданной, кровно близкой всем нам темы еще раз вывели его на

просторы большого и серьезного разговора о жизни, о советском человеке, о его нравственной красоте и волнующей воображение каждого истинного художника исторической правде.

●

Как продолжится такая своеобычная и такая твердо прочерченная линия в искусстве?

Может статься, что одна из будущих картин Л. Быкова будет вновь связана с именем Бориса Васильева. Кажется, Быков нашел в нем своего автора, чей мир, чья художественная позиция ему особенно близки. Быть может, это будет экранизация повести Васильева «Не стреляйте в белых лебедей». Чем же обусловлен такой выбор?

Эмоциональное напряжение основных образов, сыгранных Быковым, и большинство поставленных им фильмов во многом создается столкновением естественного, «бытового» языка персонажа и того ролевого эффекта, который требуется от подобного героя — в силу установившейся традиции — как нечто заранее заданное, запрограммированное стереотипом зрительских ожиданий. Герои Быкова, как правило, стремятся к независимости от стереотипа, абсолютной естественности своего поведения. Актер же неизменно стремится показать относительность нормативного распределения «ролей» по жизни, борется с любым спрямлением, с любой нивелировкой своеобразия человеческой личности. «Внешние» слова, внешние характеристики всегда сопутствуют человеку, да только всегда ли они способны адекватно выразить его истинную сущность?

Все это, думается, объясняет и интерес Быкова к творчеству Бориса Васильева, в частности, к его повести «Не стреляйте в белых лебедей». Ведь существеннейшей особенностью поэтики этой повести и является как раз противопоставление «ролевого» и естественного, подлинного, сущностного начал в человеке. В последнем видится залог цельности личности. В «ролевом» функционировании, за которым расхожие комфортные эталоны поведения, компромиссные мерила добра и зла — нивелировка индивидуальности. Герой повести «Не стреляйте в белых лебедей» Егор Полушкин живое отрицание подобных тенденций. «Егор, — сказано в повести, — был единым, потому что всегда оставался самим собой. Он не умел и не пытался казаться иным — ни лучше, ни хуже». И если делал что-то, то «не для одобрения свыше, а так, как велела совесть». Зато его антипод, Федор Ипатыч, наоборот, сознательно строит свое поведение по «образцам» (конечно, по тем, какие повыгоднее), «так просто» — он не живет. Поэтому и убежден, что Егором надо «руководить».

Все эти мотивы близки Быкову. Его умение строить повествование на иронических осмыслениях, его острое неприятие замкнутого в себе высказывания, которое как бы выносит «за скобки» реальность, может, думается, привести к очень плодотворному результату, если работа над экранизацией повести и впрямь состоится.

Но все это пока из области прогнозов. Хотя почему бы нам и не попробовать заглянуть в будущее иных из наших художников? Не для того, конечно, чтобы втиснуть их в какие-то свои концепции. Ни художники, ни мы, их читатели, зрители, в этом не нуждаемся. Нам просто хочется попробовать уловить динамику их творческого развития, их эволюцию в пределах всего нашего искусства. Ведь у нас есть все основания закончить свои размышления о творчестве Леонида Быкова оптимистически. Обе его режиссерские работы, как и весь его актерский путь, позволяют ждать от него многого. В том числе и неожиданного, никаким теоретическим анализом не предсказуемого.

Киев

От редакции

Очерк о Леониде Быкове был подписан в печать, когда из Киева пришло известие о его трагической гибели.

Из творческого наследия В. И. Пудовкина

Публикация и комментарии Н. Глаголевой и В. Жукова

В 1974—1976 годах издательство «Искусство» выпустило в свет трехтомное собрание сочинений Всеволода Илларионовича Пудовкина, подготовленное Всесоюзным государственным институтом кинематографии.

Трудно переоценить это издание, впервые с такой широтой представившее литературное наследие В. И. Пудовкина. Но, как отметили составители трехтомника Т. Е. Запасник и А. Я. Петрович, «многие труднодоступные и неупорядоченные архивы еще не обследованы. Можно предполагать, что и в некоторых частных архивах, не сданных на государственное хранение, есть рукописи и письма Пудовкина». Это предположение подтверждается двумя публикуемыми здесь автографами В. И. Пудовкина, обнаруженными недавно в Научном архиве Госфильмофонда СССР.

Несколько лет назад в Госфильмофонд были сданы сценарии, не принятые к постановке. К тщательной их научной обработке приступили лишь в последнее время. Тогда-то и были выявлены заключения Пудовкина на два сценария: «Марта» В. Охрименко[1] и «Наш друг комиссар» А. Фролова[2].

Известно, что Пудовкин одним из первых обосновал решающую роль сценария в процессе производства фильма. Взгляды, изложенные в его статьях «О сценарной форме» (1920), «Принципы сценарной техники» (1925), в книге «Киносценарий» (1926), в беседе «О языке сценария» (1928), были им развиты и углублены в ряде работ 30-х и 40-х годов.

Впервые публикуемые заключения Пудовкина на сценарии «Марта» и «Наш друг комиссар» подтверждают его высокие требования к сценарию как идейно-художественной основе фильма.

Сценарий «Марта», рассказывающий о роли женщины в жизни колхозной деревни и в предполагаемой войне с фашистами, был представлен Киевской киностудией в декабре 1938 года. В фототелеграмме на имя председателя Комитета по делам кинематографии от 20 декабря 1938 года автор настаивал «запустить сценарий в производство» уже в январе 1939 года. Дав 20 января 1939 года в целом положительное заключение, сценарный отдел Комитета рекомендовал вернуть сценарий для доработки. Возражения вызывали ряд сцен и эпизодов.

Для принятия окончательного решения сценарий был разослан в феврале 1939 года членам сценарного совета при председателе Комитета по делам кинематографии — П. Павленко, В. Пудовкину, М. Ромму, И. Траубергу, М. Чиаурели.

В коротком заключении П. Павленко говорилось: «Большая тема выполнена убого».

Подчеркивая значительность темы, М. Ромм

---

[1] Охрименко В. И. (1900—1940) — прозаик, сценарист. Литературную деятельность начал как журналист: был корреспондентом «Комсомольской правды» (с 1925 г.) и «Правды» (с 1938 г.) на Украине. Автор и соавтор сценариев «Джальма» (1928), «Знакомое лицо» (1929), «Контакт» и «Свой парень» (1930), «Огни бессемера» (1931), «Решающий старт» (1932), «Счастливый финиш» (1934).

[2] Фролов А. В. (1909—1967) — кинорежиссер. После окончания в 1937 году режиссерского факультета ВГИКа ряд лет работал ассистентом у И. А. Пырьева. Постановщик фильмов «Первая перчатка» (1946), «Доброе утро» и «Гость с Кубани» (1955), «Песня табунщика» (1956). Последние годы жизни занимался дубляжем фильмов.



писал: «Это средняя, серая повесть, неяркая, невыразительная...»

«Плохую услугу сценарию «Марта», — писал И. Трауберг, — оказывает соседство со сценарием Виноградской «Член правительства»[3]. Тема, в общем, одна и та же, задача — та же, а разрешение иное...»

М. Чиаурели посчитал, что сценарий «может быть включен в производственный план»[4].

Отзыв В. Пудовкина содержит внимательный, подробный и конкретный анализ недостатков сценария «Марта».

Сценарий А. Фролова «Наш друг комиссар», рассказывающий о буднях полка Красной Армии и его комиссара, был премирован на Всесоюзном сценарном конкурсе.

Начальник сценарного отдела «Мосфильма» И. Трауберг и редактор отдела И. Вайсфельд рекомендовали сценарий Комитету по делам кинематографии для тематического плана 1939 года.

Публикуемые заключения В. И. Пудовкина хранятся в Научном архиве Госфильмофонда СССР (фонд V/2, ед. хр. 14, лл. 1—6).

●

«О сценарии В. И. Охрименко «Марта»[5]

9 февраля 1939 г.

Сценарий, по-моему, плохой.

1. Драматургический ход слабый, вялый. Все заранее известно. Даже основной конфликт Степана и Марты, сделанный внешне, без опоры на крепко нарисованные крупные характеры, не волнует.

Получаются — сладковатые «милые», которые «ссорятся — только тешатся».

2. Благодаря внешнему подходу к теме сценарий рассыпается на отдельные «экспозиции»: экспозиция военных занятий колхозников, экспозиция яслей, экспозиция тракторной школы, экспозиция осмотра семян и т. д. Все эти сцены нужны автору только для того, чтобы показать по возможности все стороны жизни нашего колхоза, но задача эта решается им механически.

Экспозиции связаны между собой только приходом и уходом действующих лиц. Внутренней драматургической связи нет. Это коллекция неважно сделанных иллюстраций к теме, а не сценарий.

3. Характеры мелки и мертвы, потому что сделаны поверхностно. Степан — лихой рубака и мелко упрямый человек. Ворчит на жену и даже дерется, потому что не знает, что говорит Программа партии о женщине. Так выходит из нелепой обрисовки образа Степана. Ни одного крупного столкновения Степана с новой, обогнавшей его жизнью, в котором можно было бы понять суть и содержание ломки старого отношения к любимой женщине, ломки глубокой, значительной, трудной,— нет. Отсюда нет и характера Степана. Отсюда же и пустота сталкивающихся со Степаном персонажей.

Предколхоза и секретарь райкома — скучные резонеры, иногда излишне чувствительные, впадающие в сентиментальность. Да им и де-

---

[3] Помимо «Члена правительства», в Комитете рассматривался целый ряд сценариев и заявок на подобную тему, в том числе «Бабы» А. Смирновой, «Годы молодые» А. Головко, «Дурсун» З. Маркиной и М. Витухновского.

[4] Все упомянутые отзывы, а также сам сценарий «Марта» хранятся в Научном архиве Госфильмофонда в деле В. Охрименко (фонд IV/I).

[5] Заглавие дано составителями.

лать-то нечего в разорванных сценах, кроме как говорить «вообще» об осеннем севе и помидорах (стр. 20), хвалить за хорошую стрельбу и мягко «порицать» поведение Степана.

Марта тоже мелка, несмотря на массу «принципиальных» слов и поступков. Уход Марты из дома с бесхвостой лисичкой в узелке необыкновенно плох по своей слащавой пустоте, по внешней своей «чувствительности», а, казалось бы, именно здесь крупный характер нашей новой женщины мог бы быть развернут. Догоняющий ее на лошади Степан повернул обратно и сразу превратил столкновение характеров в капризную ссору мелких упрямцев.

Автор все боится — как бы не сделать героев «несимпатичными», и все время делает их пустяковыми.

4. В сценарии старательно перечислены достижения нашей колхозной жизни, а люди замельчены и оглуплены. По-моему, это недопустимо. Если вести сценарий к производству, нужно провести огромную работу над созданием живых образов людей цельных, сильных, действительно борющихся. Особенно это важно в связи с финалом, где эти люди олицетворяют силу нашего народа, готового во всякое время отразить нападение врага.

5. Может быть, следует подумать над возможностью трактовать вещь как комедию, оправдав этим поверхностность обрисовки характеров, и перенести основные усилия переработки на создание острых комедийных положений.

Во всяком случае, переработку сценария нужно делать коренную. *В. Пудовкин»*

●

«О сценарии А. Фролова «Наш друг комиссар»[6]

19 мая 1940 г.

С этим сценарием, по-моему, случилось несчастье, к сожалению, обычное для сценариев на темы быта Красной Армии.

Очень добросовестно описана каждодневная жизнь полка. Очень добросовестно поставлены, разъяснены и доведены до конца отдельные задачи и задачки, важные для воспитания бойцов и командиров. И вся эта, как бы разграфленная на квадратики, схема раскрашена бледными жиденькими красочками.

Характеры едва намечены, большей частью одной-двумя черточками, иногда чисто внешними. Огибин, например, только топорщит усы и сердится — больше буквально ничего не запомнишь. Повар мечтает о меню для правительства и очень примитивно — о любви Маруси. Что внесло разлад в совместную жизнь Михайлова и Наташи, так и осталось непонятным. Поссорились они, по-видимому, только для того, чтобы комиссару было кого мирить.

Сюжетная линия — постепенный рост влияния комиссара на развитие положительных качеств полка — уныла и однообразна. Вся она распадается на отдельные кусочки, из которых ни один не обязателен, каждый может быть переставлен на другое место или выкинут. И все отдельно: стрельба отдельно, жена отдельно, академия отдельно. В результате сценарий похож на инсценированный устав.

Колоссально много воды в диалоге. Необходимая в кино лаконичность может быть достигнута только при насыщенности любого разговора мыслью и чувством. Здесь же много чисто натуралистических грехов. Люди засыпают, просыпаются, гуляют и все говорят и говорят непрерывно и непременно со вступлением и заключением. Огромное количество всяких: кто?.. я... ты?.. да, я и т. д. Все это, может быть, годится для рассказа или даже для сцены, а в кино получается тягуче и скучно. Есть просто до непонятности лишние куски (даже не сцены) вроде переклички: Фесенко — я, Гаврилов — я и т. д. до 15 раз. Очевидно, они введены для того, чтобы показать вечерний пейзаж.

Бледный сценарий для среднего фильма, имеющего, возможно, инструктивное значение. Об этом судить специалистам. *В. Пудовкин»*

---

[6] Заглавие дано составителями.

М. Ямпольский

Тупики психоаналитического структурализма

Западное киноведение между семиотикой и фрейдизмом

Семиотика кино, утвердившаяся в качестве ведущей кинотеории во Франции в середине 60-х годов, отошла в прошлое, уступив свое место структурно-психоаналитической теории кино.

Почти десять лет киносемиотика, возглавляемая ее признанным лидером Кристианом Метцем, вела работу в двух направлениях. С одной стороны, подробно изучались структуры киноречи (монтаж, композиция кадра, способы ведения повествования), с другой — шло внимательное изучение сущности кинознака. В книге Метца «Речь кино» (1971) подведены итоги обоим направлениям исследований. Со всей очевидностью было доказано, что кинематограф оперирует не своими специфическими знаками, но заимствует свой знаковый материал из окружающей нас социализированной и символизированной действительности. Что же касается специфически кинематографических средств выражения, то они сводились исследователями к весьма ограниченному набору способов организации «экстракинематографического» знакового материала. Именно в тот момент, когда всевозможные мифические «кинемы» были выброшены на свалку, а кинематографическому знаку отказано в самостоятельности, семиотика кино зашла в тупик. Исследователи оказались перед лицом неисчерпаемого моря знаков, питаемого действительностью; исследование кино, таким образом, должно было свестись либо к чисто формальному анализу синтаксических структур, то есть полностью абстрагироваться от содержания фильмов, либо сконцентрироваться на анализе всего огромного поля внекинематографических символов. И то и другое, конечно, было неприемлемо.

Структурализм, по мнению его создателей, призванный разоблачать спиритуалистско-иррационалистические представления буржуазной идеологии, не мог отказаться от содержательного анализа кинематографического феномена. Изучение всего бескрайнего поля социального символизма неизбежно вывело бы кинотеорию за рамки кинематографа. Таким образом, перед киносемиотикой возникла альтернатива: либо структуры — вне содержания, либо содержание — вне структур. Для разрешения этой дилеммы требовалась новая методологическая база, некая иная теория, способная иначе интегрировать многообразие разрозненных социальных символов в целое, чем это осуществлялось (весьма безуспешно) раньше.

Обращение буржуазной эстетики к фрейдизму, как правило, связано с глубоким разочарованием в возможностях рационального постижения сущности искусства, с интерпретацией самого искусства как иррационального образования в рамках культуры. Вместе с тем фрейдизм как бы предлагает некую научную методологию для анализа тех «камней преткновения», которые не поддаются расчленению традиционными методами искусствознания. Научная методология для изучения иррационального... и была привлечена в качестве панацеи от поразившей киносемиотику болезни. На какое-то время возникло ощущение, что выход из тупика найден. Именно психоанализ, как учение о некоторых универ-

салиях психических процессов, преодолевающее разобщенность, атомарность отдельных фактов сознания, структурирующее психику, представлялся целому ряду структуралистов серьезной методологической базой для построения новой кинотеории, в которой была бы преодолена возникшая перед киносемиотикой дилемма.

В 1975 году во Франции выходит объемистый труд «Психоанализ и кино»[1], содержащий работы ведущих специалистов в области кинематографа и подсознания. Эта книга отмечает появление относительно целостной структурно-психоаналитической теории кинематографа. Отныне правомочно говорить о существовании нового направления в западном киноведении.

Символ пещеры

Каким же образом структуралисты пытаются восстановить с помощью психоанализа утерянную ими целостность кинотеории?

В седьмой книге «Государства» Платона есть странная притча о людях, томящихся в пещере:

«...люди как бы находятся в подземном жилище наподобие пещеры, где во всю ее длину тянется широкий просвет. С малых лет у них там на ногах и на шее оковы, так что людям не двинуться с места, и видят они только то, что у них прямо перед глазами, ибо повернуть голову они не могут из-за этих оков. Люди обращены спиной к свету, исходящему от огня, который горит далеко в вышине, а между огнем и узниками проходит верхняя дорога, огражденная — глянь-ка — невысокой стеной, вроде ширмы, за которой фокусники помещают своих помощников, когда поверх ширмы показывают кукол...»[2]. Сократ описывает, как на стену от этих кукол падают тени, а узники, не имеющие возможности повернуть голову и всю жизнь созерцающие эти тени, принимают их за подлинную жизнь[3].

Для Платона символ пещеры был символом жизни, положения человеческого сознания перед лицом действительности. Вместе с тем само описание пещеры у Платона, созерцание мелькающих теней в темноте, гипнотическая приверженность к этому теневому театру, воспринимаемому как подлинная жизнь, — все это невольно вызывает ассоциации с кинематографом. (Еще в 1927 году Лионель Ландри с удивлением констатировал необычайное сходство символа пещеры Платона с кинематографом[4].) Аналогия между символикой сознания и кинематографом позволила французскому исследователю Жан-Луи Бодри[5] поставить вопрос о возможности рассмотрения кинематографа как модели человеческого мышления. (Вопрос, крайне типичный для структурно-психоаналитических исследований кинематографа и человека.)

Миф о пещере, по мнению Бодри, выражающий мифологическую структуру нашего сознания, реализуется в кинематографе как особая внутренняя потребность в структурировании психики по набросанной Платоном модели.

Обращение типичного приверженца киносемиотики к мифологеме Платона кажется неожиданным. Но само по себе оно крайне показательно. Символ пещеры, с одной стороны, выступает как пространственная модель, метафора мышления, скажем иначе — структура, с другой стороны, этот символ имеет чисто мифологический характер. Представление о мифе как отражении человеческого сознания, детально разработанное Клодом Леви-Строссом, дает кинотеоретику как бы двойной выход — к структуре и к символическим пластам мышления, замыкая два эти феномена в единый. Сращение психоанализа с мифом, начатое Фрейдом (комплекс Эдипа), продолженное Юнгом и Сартром, ведет не только к эстетизации сознания в их теориях,

---

[1] «Psychanalyse du cinema». «Comunications», N 23, P., 975. В дальнейшем ссылки на это издание обозначаются как «С-23».

[2] Платон. Сочинения, т. 3, ч. 1. М., «Мысль», 1971, стр. 321.

[3] Там же.

[4] L. Landry. Formation de la sensibilite. — In: «L'Art cinèmatographique» t. II, P., 1927, pp. 51—52.

[5] J.-L. Baudry. Le Dispositif. Jn: «С-23».

что-де крайне важно учитывать искусствознанию, но позволяет описать некие архетипы, модели символического мышления. По сути дела, обращение к мифологии оказывается тем путем, на котором весьма удобно интегрировать единичный символ в некую целостную структуру, а для киносемиотики — преодолеть множественность знаковой ткани фильма.

Именно поэтому Бодри идет на изначальную метафорическую натяжку. Поставив знак равенства между платоновским символом пещеры и мышлением, с одной стороны, и кинематографом, с другой стороны, он затем выносит общий знаменатель (символ пещеры) за скобки, уравнивая структуры мышления и структуру кинематографа. Подчеркнем, что это уравнивание осуществляется Бодри не на некоем уровне, поверяемом экспериментальной психологией, оно осуществляется на мифологическом уровне, который сознательно выдвигается вперед. По сути дела, уравниваются «мифологическое сознание» (как некая особая, автономная область сознания, оторванная от человеческой деятельности) и кино. А отсюда уже легко сделать фантастический вывод, будто структурирование мира по платоновскому образцу выражает регрессивные тенденции человеческой психики, потому что сама пещера и символизируемая ею отделенность от мира есть якобы не что иное, как превращенное лоно матери, куда человек стремится уйти от враждебной реальности. Таким образом, по мнению Бодри, само изобретение кинематографа выражает глубинное регрессивное желание человеческой души, предвосхищенное в гениальном прозрении Платона[6]. Регрессия до символического самопомещения в утробу матери приводит к остановке времени и включению архаического галлюцинаторного механизма удовлетворения желания (связанного с нарциссизмом). Мир как бы сворачивается в некое фантазматическое видение, становящееся объектом агрессии и сексуальных импульсов, удовлетворяемых в воображении. Притом сам этот мир-фантазм якобы строится по «открытым» Фрейдом «законам» сновидения. Сновидческий характер кинематографа, порождаемый структурой кинозрелища, позволяет зрителю, по мнению Бодри, изживать свои влечения.

С точки зрения Фрейда, сновидение есть смешение «дневных остатков» нашего сознания, пребывающих в области Подсознания, с импульсами, поступающими из глубинных областей Бессознательного. Сновидение, в сущности, есть «галлюцинаторный психоз желания», в котором субъективные представления выступают в виде зрительных образов, то есть в качестве восприятий реальности. Субъективное как бы превращается в объективное.

Не означает ли это для кинематографа, — спрашивает Бодри, — что все изобразительные знаки, составляющие его ткань, суть не что иное, как выражение структуры подсознания, мифологемы, которые можно свести к единому — к скрытым желаниям индивида? Как видим, Бодри действительно легко осуществляет интеграцию разнообразных кинематографических знаков в некое целое. Психоанализ с удивительной легкостью позволяет «преодолеть» исходную методологическую дилемму. Правда, таким образом, содержание фильма превращается в миф, связанный с подсознанием.

Чтобы стать сном, указывал Кракауэр, фильм должен быть максимально приближен к реальности. Неразличение сна и реальности достигается в теории Бодри моторным параличом, в котором якобы пребывает зритель, невозможностью проверить действием реальность киномира. В результате зрительское сознание оказывается беззащитным перед потоком киноизображений. Зритель начинает воспринимать фильм как реальность. Или даже как нечто более реальное, чем реальность, как

---

[6] Наиболее глубокую интерпретацию регрессирующих механизмов кинематографического воздействия дал С. М. Эйзенштейн, никогда, впрочем, не отрицавший наличия этого явления. Он, однако, указывал: «Воздействие произведения искусства строится на том, что в нем происходит одновременно двойственный процесс: стремительное прогрессивное вознесение по линии высших идейных ступеней сознания и одновременно же проникновение через строение формы в слои самого глубинного чувственного мышления» (С. М. Эйзенштейн. Избр. произв. в шести томах. т. 2. М., 1964, стр. 120). Бодри, как и иные теоретики подобного толка, совершенно игнорирует одну из диалектических линий развития киновосприятия — «стремительное прогрессивное вознесение»...

«сверхреальность» (plus-que-reel), по выражению Бодри. Сверхреальность является продуктом добавления субъективного к объективному, превращающему киноизображение не только в подлинность, но и в искомую подлинность, то есть в сверхподлинность.

Таким образом, исследователь устраняет различие между сновидением и кинематографом, что делает его позицию ненаучной. Конечно, зритель не только воспринимает реальность киномира как подлинную, он одновременно сознает условность этой реальности. В свое время это отмечалось видным социологом кино Эдгаром Мореном, говорившим о смешении в процессе восприятия фильма «магического» и «практического» сознания. Стремясь преодолеть эту двойственность, Морен ввел туманное понятие «эстетического сознания». Морен, пусть неудачно, но пытался уловить специфику художественного восприятия. Бодри же ее полностью игнорирует. Это означает, что, апеллируя к мифу как своеобразной эстетизированной структуре, Бодри пренебрегает как раз эстетическими параметрами мифа, уравнивает его с мышлением как таковым. Оттолкнувшись от метафоры, Бодри хочет с ее помощью вскрыть «онтологию» психического. Нечто подобное уже пытались осуществить Гастон Башляр и Жан-Поль Сартр. Последний, по выражению Л. И. Филиппова, «онтологизирует в подлинном смысле внутренний опыт индивида, вынося его вовне, приписывая его характеристики внеположенному бытию»[7]. Отсюда и обращение Сартра к так называемым «культурным комплексам», и осуществленный в «Бытии и ничто» «психоанализ вещей». Бодри идет по этому пути гораздо дальше Сартра, постоянно сохранявшего ориентацию на конкретного индивида. Бодри обобщает, «структурализирует» метафору, воистину выносит всю структуру человеческой психики вовне. Особенно характерно в этом смысле его обращение к теориям Бертрана Левина. Исходя из положения Левина о так называемом «экране сна» (dream screen), Бодри считает, что сам по себе киноэкран есть существенный элемент регрессивной структуры психики.

Еще в 1946 году Левин на основании анализа сновидений своих пациентов пришел к выводу, что сновидения разворачиваются не в неком аморфном пространстве, а на белой плоскости «экрана сна». С точки зрения Левина, этот экран есть репрезентация материнской груди, на которой засыпал младенец, и выражение в галлюцинаторной форме той стадии сознания, когда человек не осознавал границ своего тела[8]. Отсюда Бодри делает вывод, что сам кинотеатр есть как бы не отделимая от тела зрителя материнская утроба, а киноэкран — как бы продолжение зрителя, составная часть его собственного, безопасного мира, противостоящего миру агрессивной действительности. Не в этом ли, — спрашивает Бодри, — заключается причина любви человечества к киноискусству, как способу бегства из мира в себя, в собственные фантазмы, в которых нарциссически реализуются глубинные влечения? В этом же видит Бодри и механизм зрительской идентификации. Квазипродолженность зрителя в экране, в регрессивной структуре мышления соответствует, по мнению Бодри, сложной диалектике внутреннего и внешнего, существующей на оральной стадии, когда внешнее неотделимо от внутреннего. Всю диалектику отношений между зрителем и киномиром Бодри ищет, и, конечно, безуспешно, внутри зрительского сознания, в глубоко личной галлюцинаторной сфере.

Итак, с одной стороны, полная архаизация зрительского сознания, которому отказывается в способности мыслить, анализировать, с другой стороны — смешение внутреннего мира с внешним, так что все содержание зрительского сознания растворяется во внешнем мире. Кинотеатр выступает как глобальная модель мышления, поглощающая тело зрителя. Зритель как бы оказывается внутри своего собственного «я», он как бы погружается в недра собственного мозга.

---

[7] Л. И. Филиппов. Философская антропология Ж.-П. Сартра. М., «Наука», 1977, стр. 188.

[8] B. Lewin. Le sommeil, la bouche et l'ecran du rêve.—«La Nouvelle Revue de Psychanalyse», № 5, 1972, pp. 211—224.

Теория Бодри выражает коренное стремление структуралистов представить всякий репрезентативный механизм (в данном случае кинематограф) как некую целостность, в которую включен субъект на правах одного из равноправных элементов этой структуры. Такое стремление в рамках структурализма получило название «децентрации» научной картины мира, то есть сведения человека к одному из элементов системы. Первую подобную попытку в области кинотеории Бодри попытался осуществить еще в конце 60-х годов в своей известной работе «Идеологические эффекты, производимые базовым аппаратом»[9]. Тогда он включил зрителя внутрь структуры кинозрелища, построенной им на основе иконологии (в духе идей известных западных искусствоведов Франкастеля и Панофского). Он предположил, что зритель — элемент структуры киноизображения, поскольку его присутствие априори предполагается наличием абстрактной точки схода оптической перспективы, взглядом камеры. На сей раз аналогичная попытка Бодри, осуществленная в русле психоанализа, превратила субъект в раздутый до размеров кинозала «метафорический мозг», куда как бы помещен весь кинематограф. Психика здесь есть не более чем удобная для исследователя структурная модель, совершенно лишенная конкретно-научного содержания.

Напомним, что Бодри стремился найти новые структуры, которые позволяли бы анализировать социальную сущность знака. Результат закономерно оказался прямо противоположным. Мифологическая концепция Бодри попросту выводит за рамки исследования общество и тот социальный символ, который, по Бодри, лежит в основе кинематографа. Кинотеория превращается в иррациональный миф. Итог исследований Бодри было нетрудно предугадать. Стремление объяснить сущность социального символизма, исходя из внутренних структур психики, изначально неправомочно. В основе работы Бодри лежит представление об автономности сознания, своего рода вариант субъективного идеализма. Акцент на изолированное сознание делался структуралистами давно (не исходя ли из функциональной асимметрии мозга постулировался один из важнейших принципов семиотики, принцип бинарных оппозиций?). Однако раньше эта тенденция отчасти смягчалась специфическим для стурктуралистской культурологии положением об относительном изоморфизме общества и природы. Именно это положение сделало из Леви-Стросса защитника идей диалектического материализма в дискуссии с Сартром, не признававшим универсальности диалектических законов. Бодри же, по-своему используя леви-строссовский метод метафорических аналогий, объявляет человеческую психику тождественной кинозрелищу, чем пародирует леви-строссовский натурализм. Абсолютизация метафорических аналогий приводит Бодри к непониманию сущности киноискусства.

Воображаемое

Кристиан Метц, признанный на Западе классиком кинотеории, наиболее полно разработал семиотическую теорию кино, но он же принадлежит и к пионерам широкого и методического приложения фрейдизма к кинематографу. Серьезный ученый, Метц с драматическим упорством ищет на путях психоанализа истину о кинематографе. Тем печальнее, что ложные философские и методологические предпосылки увели его в сторону от подлинной кинотеории, в которую он ранее внес немалый вклад. Его поздние работы носят все более субъективистский характер, в них утеряна прозрачная логика, почти дидактичность изложения, которая была ему свойственна раньше.

Как и у Бодри, ядром новой теории Метца оказывается аналогия, все та же параллель между структурой кинозрелища и структурой психики, правда, на сей раз не мифологическая и гораздо более осторожная. Метц говорит о существовании двух подобных (изоморфных) машин. Первая — сам кинематограф, как техника воображаемого, вторая

---

[9] J.-L. Baudry. Effects idéologiques produits par l'appareil de base.—«Cinètique», № 7—8.

(Метц называет ее «умственной машинерией») — «это другое производство, которое исторически интериоризировано любителями кинематографа и делает их способными к потреблению фильмов»[10].

Таким образом, изморфность кинематографической и психической структур намечена у Метца корректней и выражается в приспособленности фильмов к наилучшему прочтению и к привлечению зрительского интереса. Цель этой изоморфности — создавать наиболее благоприятные отношения между зрителем и фильмом.

Поскольку, по мнению Метца, сущность кинематографа заключается в удовлетворении зрительских влечений, то фильм должен в своей структуре косвенно отражать структуру подсознательных влечений.

Из этой предпосылки Метц делает вывод о том, что судить о структурах подсознания можно только на основании зрительского восприятия кассового фильма, содержащего в себе их максимально адекватное отражение.

Такой подход мог бы дать исследователю возможность вскрыть некоторые важнейшие социальные установки буржуазного кинематографа, стремящегося эксплуатировать подспудные влечения индивида, наиболее точно отвечать сформировавшимся представлениям, идеологическим стандартам обывательского мышления. Однако уже на самой ранней стадии своего теоретизирования Метц уходит в некие метафизические структуры сознания, понимает кинематограф как отражение его абсолютных, существующих в-себе-и-для-себя структур.

Поскольку для Метца фильм призван в сфере воображаемого удовлетворять бессознательные желания, он и определяется как «техника воображаемого». Притом воображаемое рассматривается ученым как особая психоаналитическая структура личности. Понимаемое в духе теорий Ж. Лакана, «воображаемое» выступает в качестве промежуточной инстанции между «символическим» (то есть упорядоченным, относящимся к культуре и языку) и «реальным» (то есть находящимся вне языка и символизации и производящим объект желания).

Метц предпринимает детальное исследование зрительского «воображаемого», смоделированного им по типу кассовых фильмов. Он отмечает, что типичный кассовый фильм строится таким образом, чтобы растворить форму в содержании, сделать ее как можно менее ощутимой, то есть закамуфлировать означающее и выделить означаемое. Такой тип фильмов определяется Метцем как нарративный и репрезентативный (репрезентирующий действительность в форме рассказа, вымысла). «Фильм вымысла, — пишет исследователь, — это такой фильм, в котором кинематографическое означающее стремится полностью стереть свои следы и полностью открыться на прозрачность означаемого, истории, которая на самом деле им же и создана, но которую он как бы иллюстрирует, будто бы она существовала и раньше (референтная иллюзия)»[11]. Этот «эффект предшествующего существования», являющийся ядром классической репрезентативности, ведет к тому, что фильм вымысла, с одной стороны, как бы отрицает означающее, старается погрузить его в забвение, а с другой стороны, создает строго определенный тип функционирования этого означающего, направленный на самоотрицание. Отсюда следует и важный вывод Метца о том, что кино как бы более «ощутимо» (perceptif), чем другие виды искусства, поскольку реальность представлена в нем богаче, и одновременно менее «ощутимо», поскольку его означающие (форма) как бы исчезают в процессе восприятия.

Здесь мы снова сталкиваемся с тонким и верным наблюдением (давно, впрочем, известным киноведению), но из которого опять не делаются должные выводы. Отмеченное Метцем «самоустранение» формы в «классическом» кинематографе, бытование содержания как некой самостоятельной и безусловной ин-

[10] Chr. M e t z. Le signifiant imaginaire. In: «С-23», p. 6.

[11] Chr. M e t z. Le signifiant imaginaire. In: «С-23», p. 29.

станции является основой мощного идеологического воздействия кино. Зритель как бы оказывается перед лицом подлинности, фильм предлагается ему в качестве двойника реальности, содержание такого фильма выступает как нечто существующее, как онтологическая данность. Однако Метц сам как бы попадает в ловушку, расставленную буржуазным кинематографом зрительскому сознанию. Он устраняет дистанцию между зрительским сознанием и экраном, притом таким образом, что экранный мир превращается не в отражение реальности, но в копию... сознания, вернее, одной из инстанций психического — «воображаемого». Перед Метцем возникла сложная философская задача, решить которую он не смог. Как и Бодри, он зашел в тупик феноменологической онтологизации сознания. Для Бодри «сверхреальность» обладает сновидческой сущностью. Метц приходит к иному, но столь же субъективистскому, научно не обоснованному отождествлению мира экрана с «воображаемым», промежуточной инстанцией между реальным и символическим. Однако инстанция воображаемого как бы снимает и реальное и символическое, смешивая и уничтожая их в мире экранного фантазма. Метц пишет: «Более чем какое-либо другое искусство, кино погружает нас в сферу воображаемого: оно как бы поднимает всю массу восприятий, но лишь для того, чтобы обрушить ее в небытие, а именно в этой массе и упрятано единственное присутствующее означающее» [12].

В результате концепция Метца замыкается в порочном кругу. На экране человек видит отражение собственного сознания. Зритель как бы оказывается созерцателем себя самого.

Зритель идентифицируется с самим собой, как чистым актом восприятия, как условием существования воспринимаемого, чем-то вроде трансцендентного субъекта, предшествующего настоящему [13]. Как видим, здесь Метц в целом рассуждает в согласии с идеями Бодри, для которого также идентификация с миром («космосом экрана») означала идентификацию с самим собой. Вообще идея нарциссической самоидентификации зрителя с миром экрана — миром собственных фантазмов, воображаемого, фактически разделяется всеми структуралистами. А отсюда с неизбежностью вытекает подспудное апеллирование к «символу пещеры», даже если об этом не говорится прямо. Метц приходит к мнению, что зритель прежде всего идентифицируется с камерой, со взглядом камеры. Как инстанция, порождающая воображаемое, «зритель есть проекционный аппарат». Как получатель воображаемого, «он есть экран». Зритель как бы становится внутри себя самим кинематографическим зрелищем.

В своем подходе к кинематографу Метц в целом стоит на тех же позициях, что и Бодри. Однако аналогия между кинематографом и психикой оказывается в его теории не столь односторонней.

Удалив реальность из экранного мира, Метц стремится восстановить ее в иной сфере. Для этого он разрабатывает теорию кинофетишизма, получившую свое оформление в работе 1975 года «Художественный фильм и его зритель».

Концепция фетишизма была выдвинута Фрейдом в 1927 году. Фрейд предположил, что фетишизм связан с кастрационным комплексом. Главное отличие теории Метца от ортодоксально фрейдистской заключается в том, что он вводит в свою теорию понятие символического, категорию знака, которая призвана связать фильм с социумом. Однако эти семиотические попытки оказываются несостоятельными. Для того чтобы говорить о знаках, необходим, как минимум, уровень текста, коммуникации. В системе Метца «кажущаяся реальность», «воображаемое» так тесно слиты с сознанием, что текст, как промежуточная инстанция, как нечто безусловно объективное, требующее познавательных усилий зрителя, не может найти места в слишком узком зазоре между «воображаемым» и миром экрана. Погрузив все знаковое поле (как сферу воображаемого) в зрительский мозг, ученый обессмысливает семиотический

---

[12] Chr. Metz. Le signifiant imaginaire. In: «C-23», p. 32.
[13] Ibidem, p. 34.

метод как таковой. Вот почему психоаналитическая кинотеория противоположна традиционной семиотике. Как семиолог, Метц пытается еще оперировать некоторыми понятиями теории знаков, но рамки его новой системы фактически не дают ему этой возможности. Так, например, он использует понятие референта как той реальности, к которой отсылает знак, однако тут же вынужден поправиться и ввести новый термин — «референтная иллюзия». Ведь если нет реальности, то не может быть и ее референта. Такая «незначительная» поправка красноречиво свидетельствует о философской эволюции исследователя, о подлинном — субъективно-идеалистическом — характере структурно-психоаналитической теории. Начав с исследования социальной символики и мифологии, Метц пришел к чистой субъективности. Если оценивать смысл киносемиотики и новейшей кинотеории, то в общем можно утверждать, что первая, несмотря на свои недостатки, ближе к пониманию кино, чем вторая.

Итак, если раньше перед киносемиотикой стояла так и нерешенная ею проблема интеграции единичного знака в систему, то теперь возникла иная, еще более острая ситуация. Система была найдена, но знак утерян. Вместе с утерей знака произошло непоправимое — была утрачена сама реальность, с которой знак худо-бедно, но связывал кинематограф.

Метц указывает на то, что отношение зрителя к кинематографу во многом основывается на желании видеть, «визуальном влечении». Притом это «визуальное влечение», в отличие от прочих сексуальных влечений, направлено на объект, становление которого тесно связано с его отсутствием. Само расстояние между экраном и глазом создает как бы дистанционную форму влечения, находящую наиболее полное выражение в комплексе вуаера, в феномене вуаеризма (от французского voire — видеть).

Вуаер, как и зритель, получает удовлетворение от созерцания того, что недоступно ему физически. Неудовлетворенность вуаера оказывается объектом влечения. В кинематографе, по мнению Метца, вуаеризм выступает в еще более острой форме, чем в случаях с сексуальными неврозами. Недоступность объекта здесь двояка: с одной стороны, она поддерживается расстоянием от зрителя до экрана, с другой стороны, сами предметы желания мнимы, мы видим лишь их изображения.

Исходя из предполагаемых вуаеристских отношений зрителя к фильму, Метц делает основополагающий вывод о зрительском фетишизме в отношении к кинематографу. Зритель, по мнению Метца, стремится заместить отсутствие объекта в кинематографе фетишизацией кинематографических аксессуаров (скрывающих мнимость киномира). Отсюда проистекает любовь к киноаппаратуре, кинозалу и так далее, превращающаяся в любовь к кинематографу как таковому. Возникает тип кинофила, фанатика кино, подлинного фетишиста (этот случай находится на грани патологии), но возникает и более общее явление любви к кино и ко всему, с ним связанному.

Такова общая концепция отношений кинематографа со зрителем в теории Метца. Фрейд мог бы назвать эту теорию «общей либидинозной экономикой» кинематографа. Действительно, вся концепция Метца основывается на постулате о некоем либидинозном импульсе, приносимом зрителем в кино и претерпевающем сложные превращения в процессе восприятия фильма. Особенно ясным это становится в концепции кинофетишизма, где квазиреальность киномира рассматривается лишь с точки зрения удовлетворения зрительских влечений, а потому замыкается кастрационными комплексами.

Итальянский политический фильм 70-х годов и голливудская мелодрама 30-х годов оказываются здесь явлениями одного и того же ряда только потому, что они строятся в виде вымыслов, тождественных реальности. Само отношение этих фильмов к реальности игнорируется, а реальность полагается как нечто совершенно аморфное. Ввести же социум в круг теоретического рассмотрения можно только через категорию «содержания», чего ни один семиотик сделать не может.

Реальность рассматривается Метцем только как объект зрительского желания. Такова

единственная связь человека с действительностью в его новой кинотеории. В этом смысле он слепо идет за Жаком Лаканом, для которого реальность есть лишь случайное нагромождение объектов, которыми стремится обладать индивид. Реальность же, как нечто целостное, возникает лишь в сознании человека в силу его потребности владычествовать над миром, то есть структурируя, иллюзорно подчинять его себе.

Так, завершив свой короткий экскурс в сферу реального, Метц окончательно возвращается внутрь идеалистически трактованной психики зрителя.

Между сном и фантазмом

Используя идеи классического труда Фрейда «Толкование сновидений», исследователь далее рассматривает и само «фильмическое состояние» (термин Метца), чтобы вскрыть анатомию восприятия кинематографа на микроуровне.

Анализируя поведение зрителей во время киносеанса, Метц отмечает бурную моторную реакцию наиболее примитивной части зрительской аудитории. Эти экспансивные двигательные реакции, по мнению Метца, как бы выпадают из общей структуры человеческой деятельности, руководимой принципом реальности, они отчасти напоминают сомнамбулизм, поскольку провоцируются не действительными стимулами, а киновидениями (аналогом сна). Однако, в отличие от лунатиков, зритель пробуждается в моменты своей гиперактивности. Исходя из этих наблюдений, Метц делает вывод (никак не обоснованный и не доказанный) о наличии некоего энергетического «квантума», функционирующего в процессе киновосприятия. (Идея об «энергетическом квантуме» позаимствована у Фрейда, который строил модель психики как аппарата, обладающего некой суммой энергии. В этих взглядах Фрейда нашли отражения весьма популярные в XIX веке вульгарно-материалистические представления о человеке, идущие еще от Ламметри и нашедшие свое выражение в своеобразном «физикализме».) «Можно предположить, — пишет Метц, — что один и тот же квантум энергии в одном случае питает активные моторные реакции, а в другом случае опрокидывает восприятие в область парадоксальных галлюцинаций: галлюцинаций, в которых смешиваются различные и различимые уровни реальности, создавая некотоую временнýю размытость в деятельности испытания реальности, являющейся функцией «Я» [14]. Энергетический квантум, по мнению Метца, как бы смывает принцип реальности, руководящий «Я», и галлюцинирует восприятие. Вместе с тем функция «Я» в некотором остатке пребывает внутри сознания, что и приводит к смешению в процессе восприятия фильма реального и сновидческого.

Сама по себе связь восприятия и деятельности не может вызвать сомнений, поскольку доказана экспериментально. Установлено, что гипокинезия — насильственное снижение двигательной активности, — если ее поддерживать длительное время, разрушает адекватную картину мира, может даже привести к галлюцинациям. Однако такое состояние должно поддерживаться достаточно долго. А само искажение образа реальности связано с нарушением обычной структуры деятельности, регулирующей восприятие, но никак не с высвобождающейся энергией, будто бы направляющейся в иное русло. Вообще непонятно, почему энергетический квантум должен галлюцинировать восприятие, а не, скажем, обострять его. Впрочем, все эти неизбежные и безрезультатные натяжки нужны Метцу лишь для того, чтобы перекинуть мостик от кино к фрейдистскому анализу сновидений. Ведь, по мнению Фрейда, в процессе сновидения происходит сложное перекрестное воздействие различных структур личности. Фрейд отмечал, что «Я» в сновидческом состоянии «хочет спать», однако сохраняет «бдительность» в виде работы цензурирующих инстанций, осуществляющих всю «работу сновидений». Участие «Я» в сновидческой деятельности — одно из фундаментальных положений Фрейда. Сам создатель

---

[14] Chr. M e t z. Le film de fiction et son spectateur. In: «С-23», p. 110.

психоанализа называет эту теорию «теорией частичного сна», исходя из которой «характеристику состояния сна мы (Фрейд. — *М. Я.*) нашли не в распадении душевной жизни, а в приспособлении психической системы, властвующей над бодрственной жизнью, к желанию спать» [15].

Метц указывает, что и в «фильмическом состоянии» происходит приспособление кинозрелища к желанию зрителя подсознательно удовлетворять свои влечения, а потому, как и во сне, он настолько погружен в фильм, что воспринимает его как реальность, но вместе с тем «бодрствует» настолько, чтобы осознавать фильм как фильм. Нарративно-репрезентативный «жизнеподобный» фильм, по Метцу, как раз и есть такая модель зрелища, которая имеет тенденцию к снижению критической бдительности «Я», ведущей к созданию «впечатления» реальности. Следующим этапом подавления принципа реальности может выступать «иллюзия реальности», относящаяся уже не к сфере частичного сна, но к сновидению как таковому. «Иллюзия реальности» начинает замещать «впечатление реальности» лишь в тех случаях, когда зритель засыпает, в обычном же положении фильм и сон не смешиваются, хотя тенденция к смешению, по мнению Метца, и наличествует. «Я» сохраняет свою активность.

Какие же выводы делает исследователь из установленного им различия между «впечатлением реальности» (фильмическим состоянием) и сновидческой «иллюзией реальности», между фильмом и сном? Эти выводы отнюдь не радикальны. Положение о повышенной активности «Я» в процессе восприятия фильма выражает необходимость связать фильм с реальностью. Последняя же, как было показано, не находит места в системе Метца. Поэтому Метц вынужден оторвать «Я» от реальности и превратить эту инстанцию личности в носителя автономного сознания. Вместе с «Я» в восприятие фильма проникает не действительность, но лишь сознание, способное к вербализации. Функция «Я», таким образом, сводится к сознательной реакции на фильм. Притом точкой отсчета для этой реакции оказывается не личный опыт зрителя, но рационализация подсознания. В сущности, Метц идет по пути субъективного идеализма дальше Фрейда, потому что так или иначе выводит все структуры личности из «Оно», из подсознания. Отсюда и крайняя ограниченность зрительских реакций у Метца.

Как и в сновидении, фильм может полностью удовлетворять желания подсознания («Оно»), но может и вступать в конфликт со «сверх-Я» или защитными функциями «Я», вызывая активное сознательное неприятие и осуждение фильма при внутреннем тяготении к нему. Такие отношения приводят к внутреннему шоку, столкновению между различными структурами личности. Сам Фрейд объяснял такой эффект следующим образом: «Мы можем объяснить себе это явление тем, что желание относится к системе Бессознательного, между тем как система Предсознательного отвергла это желание и подавила его. Подчинение системы Бессознательного со стороны системы Предсознательного не полное...» [16], и так далее.

Отсюда Метц делает вывод, что кассовый фильм должен удовлетворять как сознательные, так и бессознательные фантазмы, он должен быть приспособлен как к бессознательным желаниям, так и к системе цензуры. «Субъект должен быть освобожден от необходимости включать механизмы собственной защиты, которые приведут к неприятию фильма в целом» [17], — пишет исследователь.

Сколь же бедным, исчислимым представляется Метцу зрительское отношение к фильму! До какой же степени сужена ученым роль сознания в процессе восприятия!

Попробуем суммировать основные положения Метца на данном этапе его теоретизирования.

Фильм, в отличие от сновидения, более ори-

---

[15] З. Фрейд. Толкование сновидений. М., стр. 423.

[16] З. Фрейд. Цит. произв., стр. 415. Здесь под «Предсознательным» понимается то, что мы называем «Подсознательным».

[17] Chr. Metz. Le film de fiction et son spectateur. In: «C-23», p. 115.

ентирован на реальность. Реальность понимается Метцем своеобразно, она вводится в структуру бессознательного как принцип, которым руководствуется цензурирующая инстанция «Я». С этой «своеобразной» реальностью связана значительная роль сознания в восприятии фильма. Но... сознание выступает как важный компонент в удовлетворении... бессознательных влечений. Вот он, особенно красноречивый поворот метцевской мысли! Реальность должна быть «удобной» и для сознания и для бессознательного только для того, чтобы удовлетворить последнее. Наконец, еще одна важная характеристика метцевской псевдореальности. Она проникает в систему влечений за счет интериоризации восприятия, как бы удовлетворяя влечения не изнутри (как в сновидениях), а извне. Разница эта, увы, оказывается чисто формальной и никак не влияет на всю систему в целом. Метцу, в сущности, все равно, откуда приходят восприятия, изнутри ли, с помощью регрессии, или с экрана. Различается только путь их поступления в психику.

Метц как бы строит свою теорию концентрическими кругами. Притом каждый последующий призван углубить положения предыдущего, преодолеть некоторые неясности и сложности. Однако, как мы видим, на деле каждый последующий этап в той или иной форме повторяет предыдущий, лишь вынося те же дилеммы в новую плоскость, прикрывая их новой терминологией. В этом смысле особенно характерны приключения с понятием «реальность».

Нечто подобное происходит и в следующем «кругу» метцевской теории, где он продолжает разработку проблем реальности и сознания, получающего на сей раз новое, более откровенное название — логизация.

Включенность инстанции реального и сознательного в фильм позволяет Метцу сделать вывод, что только в логизированной форме фильм может удовлетворить желание. И здесь намечается коренное отличие фильма от сновидения, существующего по преимуществу в форме абсурда и логизируемого после пробуждения. Логизация фильма (в терминологии Фрейда — «вторичный процесс») и делает фильм приемлемым для зрителя, соотнесенным с реальностью и цензурированным. «Первичный процесс» — есть процесс, основанный на принципе удовольствия, вторичный присоединяет к нему принцип реальности. Так в структуре фильма происходит замыкание «Оно» и «Я». Вторичный процесс становится в восприятии и производстве фильма доминирующей, ведущей силой, той, что ткет ментальную ткань фильма»[18]. Наиболее распространенным видом логизации фильма является его превращение в историю. Однако в этой «логической» ткани первичный процесс постоянно прорывается в виде «симптомов», которые особенно ясно обнаруживаются в феноменах «конденсации» и «смещения» — главных механизмах «работы сна», по Фрейду. Конденсация, по теории Фрейда, заключается в соединении в одном образе нескольких разнородных идей, смещение заключается в переносе акцентов с главного на второстепенное. Конденсация и смещение усматриваются Кристианом Метцем в феноменах наложения изображения, затемнениях, но прежде всего в явлениях метафоры и метонимии, которым он посвятил специальное теоретическое исследование[19].

«Итак, «фильмическое состояние» соединяет в себе два противоположных процесса, противоположных, но и конвергентных, приводящих разными путями к одному результату — отсутствию удивления. Отсутствие удивления является следствием того, что фильм глубоко вторичен, а зритель находится в состоянии бодрствования. Но вместе с тем фильм «пробит» проявлениями первичности, поскольку зритель не совсем бодрствует. В результате возникает некий компромисс — режим среднего бодрствования, в котором фильм и зритель как бы настраиваются один в соответствии с другим, и оба в соответствии с

[18] Chr. Metz. Le film de fiction et son spectateur. In: «С-23», p.123.

[19] Chr. Metz. L'incadescence et le code. «Cahiers du cinema», № 274, mai 1977, pp. 5—22. Соответствие метафоры и метонимии конденсации и смещению впервые было отмечено Ж. Лаканом, увидевшим в функционировании языка принципы работы бессознательного.

приблизительно общим уровнем вторичности»[20].

Перед нами не что иное, как софистический, мнимый прорыв к подлинному бытованию кинематографа. Метц слишком хорошо отдает себе отчет в том, что кинематограф отражает действительность, притом в логизированной, повествовательной форме. Соединить же длительные блуждания по лабиринту бессознательного с действительным обликом фильма Метц пытается при помощи понятия «логизирование». Притом логизируется здесь не отраженное в нашем сознании бытие, а бессознательный фантазм. И тот и другой материал внешне хаотичен. Логизация налицо, но вопрос о том, что именно логизируется, решается Метцем с позиций солипсизма. Логизируется наш внутренний мир. Реальность лишь дает нам образный материал.

Анализируя сходство и различия между фильмом и сновидениями, Метц приходит к выводу о «гибридной» форме фильма, в которой подсознательные влечения принимают чуждую сновидениям логическую форму, а наиболее близким аналогом кинематографа считает «сознательный фантазм» или «дневное сновидение» (Tagtraum), как его определял Фрейд.

Главным итогом своего исследования Метц считает отказ от рассмотрения кинематографа как целостного феномена и выявление в нем «тройной игры — реальности, сновидения и фантазма, наличия особого тройного зеркала, заключающего в себе сущность фильмического состояния»[21].

Этот заключительный вывод Метца лишь прикрывает истинную подоплеку его теории. Метц не только не отказывается от целостности восприятия кино, но, напротив, доводит эту целостность до замкнутости, до полной самодостаточности.

Фильм превращается в изолированную и целостную структуру, смоделированную по типу фрейдистских представлений о психике. «Тройная игра» — есть лишь игра внутренних, спаянных между собой инстанций. Иллюзия отказа от целостности в подходе к кинематографу создается лишь формой метцевского изложения материала.

Концепция Метца развивается на двух уровнях. На первом анализируются общие отношения зрителя и фильма, притом и зритель и фильм рассматриваются как некие абстрактные инстанции: зритель как носитель влечений, фильм как их объект; на этом первом уровне фильм выступает в качестве инстанции «воображаемого» и рассматривается в целом с позиций лакановской топики личности. На первом уровне выявляются и либидиозные по своему характеру взаимоотношения между фильмом и зрителем, основанные на идентификации.

Идентификация и оказывается тем понятием, с помощью которого Метц переходит на другой уровень анализа. Здесь зритель выступает уже не как целостность, но как совокупность различных психических уровней (бессознательного, подсознательного и сознательного), а «фильм-воображаемое» по своей структуре начинает выступать в качестве аналога сновидения-фантазма. От лакановской методологии Метц переходит к фрейдистской методологии «Толкования сновидений». Вера Метца в непогрешимость этих методологий безусловна. Даже присутствие сознательных компонентов фильма устанавливается Метцем «из Фрейда». Отказываясь от методов эмпирического киноведения (широко использованных Метцем в его предыдущих работах), он попадает в плен метафизических аналогий между психикой и кино, выискивает в кинематографе свойства психоаналитического объекта, все подчиняя этой цели. С точки зрения Метца, в таком подходе нет ни малейшей натяжки: раз фильм удовлетворяет зрительские желания, то он не может строиться иначе, чем психоаналитический объект, в данном случае сновидение. Метц упускает из виду, что даже если свести роль фильма к чистому удовлетворению желаний (что, разумеется, само по себе неправомочно), то нет никаких оснований считать, что фильм должен удовлетворять их точно таким же способом, как сно-

---

[20] Chr. M e t z. Le film de fiction et son spectateur. In: «C-23», p. 126.
[21] I b i d e m.

видения. Незначительные различия, которые видит Метц между сновидением и фильмом, сводятся им лишь к степени «вторичности» того и другого. Однако, даже оставаясь на позициях французского ученого, нельзя не заметить, что степень «вторичности» имеет не только количественный аспект, но и глубоко меняет качество феномена кино. Признать, как это сделал Метц, что в фильме сознание доминирует над подсознанием, означает признать глубокое качественное различие между сновидением и фильмом. А именно этого-то Метц и не сделал. В итоге он свел «сознательное» в фильме к специфической форме маскировки бессознательного и особому «киноспособу» удовлетворять влечения. Можно ли исчерпать этим «сознательность» кинофеномена? Конечно, нет. Ведь наше сознание направлено прежде всего не на переработку образов мира в духе нашего подсознания, а на активное познание мира и тесно связано не со сном, а с человеческой деятельностью. Как указывал К. Маркс, «способ, каким существует сознание и каким нечто существует для него, это — знание. Знание есть единственный акт. Поэтому нечто возникает для сознания постольку, поскольку оно знает это нечто. Знание есть его единственное предметное отношение»[22].

Почему же такой тонкий исследователь, как Метц, не смог подняться до истинного понимания сущности и специфики кинематографа? Причина этого в неправильных философских методологических предпосылках, некритическом использовании психоаналитического метода. Кинематограф, как сфера специфического эстетического сознания, в которой преломляется и отражается мир, делает своим содержанием этот мир, реальность, вынесенные за скобки психоанализом. Социальное, условно удаленное Фрейдом, сведенное им всего лишь до уровня первопричины, именно и составляет содержание феномена кино. Знание становится той важнейшей ставкой, ради которой творится кинематограф, знание о мире со всеми вытекающими отсюда политическими последствиями.

В теории Метца налицо несостоятельность методологии. Признается (вслед за Кракауэром) высокая изоморфность художественного мира кинематографа подлинной реальности, но реальность выступает в чисто психоаналитическом смысле либо как у Лакана (совокупность разрозненных объектов влечения), либо как у Фрейда (источник воспоминаний, травм, дневных восприятий). Реальность же как сфера социально значимой человеческой деятельности совершенно исчезает. Кинематограф выводится из структур человеческой психики (в психоаналитическом понимании), художественно-познавательная функция кинематографа полностью игнорируется. Настойчиво проводимая Метцем аналогия с системой зеркал оказывается системой замкнутых зеркал, обращенных друг к другу, в которых отражаются и до бесконечности множатся инстанции абстрактной фрейдистской личности. Увлекшись идеей о рационализации бессознательного, Метц фактически уподобил фильм речи невротика, в которой для психоаналитика бессознательное растворено в коммуникации, а роль врача сводится к прозрению бессознательного в рационализированном. Отсюда и своеобразный, от Фрейда идущий, «рационалистический» взгляд Метца на подсознание, которое якобы может быть адекватно выявлено через анализ логического.

Попытку преодолеть «логоцентризм» Метца в подходе к подсознательному осуществляют в своих работах Юлия Кристева и Ролан Барт — виднейшие французские структуралисты.

По ту сторону символического

Как и Метц, Кристева и Барт с начала 70-х годов стремятся преодолеть методологический тупик, в который зашла современная семиология. Как отмечает советский исследователь французского структурализма Н. С. Автономова, Кристева (а также Барт) отказывается от приложения к искусству концепций репрезентативизма (традиций, идущих от аристоте-

---

[22] К. Маркс и Ф. Энгельс. Из ранних произведений. М., Госполитиздат, 1956, стр. 633.

левского понятия мимесиса), символизма (усмотрения в текстах глубинных значений), проективизма (сведения текста к самовыражению автора или читателя) [23]. Открытый негативизм к этим трем традиционным подходам ведет исследователей и к отрицанию всех тех рациональных зерен, которые в них содержатся. Барт и Кристева рассматривают произведения искусства как сложные многоуровневые структуры, гетерогенные в своей сущности и функционирующие на знаковом уровне вне строгого соответствия между означающим и означаемым.

Разрыв между двумя важнейшими сторонами знака и позволяет исследователям «преодолевать» исходный методологический тупик семиотики (антиномию единичного и общего). Если означающие не связаны жестко-детерминистически с означаемым, то тем самым отменяется необходимость сложного анализа социального смысла знаков. Барт вообще считает, что огромное море означающих фактически связано с единым и нерасчленимым социальным означаемым.

В своей небольшой работе «Эллипс о зрительном ужасе и искушении» Кристева пытается раскрыть пресимволическую основу кинематографа, в которой, по ее мнению, и заключена его психоаналитическая сущность.

Стремление к репрезентативности, как считает Кристева, глубоко присуще невротику, пребывающему в постоянном поиске некоего символического зеркала, в котором он мог бы обрести себя как символическую целостность, лишенную внутренних противоречий. Символизация для невротика — это путь к его самоуспокоению, путь к преодолению того темного, импульсивного, что его гнетет, самоидентификация с устойчивой системой социальности, морали, его превращение в другого (то есть в члена общества), поиск единства с социумом.

В сущности, можно было бы расширить это положение и на неневротика. Действительно, тяга к символизации и упорядочению мира глубоко присуща человеку и порождена свойственным ему стремлением к познанию мира. Кристева отнюдь не оригинальна, когда справедливо указывает, что человек стремится интегрироваться в социальную систему и что такая интеграция, в основе которой лежит социальное бытие человека, на уровне сознания осуществляется через принятие социального символизма и его интериоризацию, превращение в «личностный» символизм. Однако коренное стремление Кристевой преодолеть уровень социального символизма, выйти за пределы «знака», увы, оказывается непродуктивным. Кристева указывает: «...в разрыв между восприятием реального объекта и галлюцинацией кинематограф вводит в идентифицируемое (а нет ничего более надежно идентифицируемого, чем зримое), то, что никак не поддается идентификации: несимволизируемое влечение, влечение, не вводимое в объект — знак — речь, грубо говоря, он вводит агрессивность» [24].

В результате кинематограф, как система успокоительной идентификации, содержит в себе нечто подсознательно соответствующее глубинной сущности влечений — несимволизируемое, невербализованное, нерепрезентированное влечение. Это влечение проявляется не в предметно-образной сфере, но в самом физическом бытии «изобразительного». Эти несимволические элементы Кристева называет «лектоническими следами» (traces lectoniques) и указывает на тенденцию современного искусства к привилегированию лектонических элементов, например в абстрактной живописи.

Подсознательные агрессивность или тоска зрителя, по мнению Кристевой, соединяются с наиболее «архаическими» элементами фильма (не образами, по сути своей знаковыми), ритмом, пульсацией цвета и так далее. (В этом смысле Кристева сближается с Кракауэром, придававшим большое значение ритмической пульсации фильма.) Скрытая в лектонических следах агрессивность, по мнению Кристевой, может переходить и в сферу репрезентации,

---

[23] Н. С. Автономова. Философские проблемы структурного анализа в гуманитарных науках. М., «Наука», 1977, стр. 180.

[24] J. Kristeva. Ellipse sur la frayeur et la sèduction spèculaire. In: «C-23», p. 73.

особенно в фильмах ужасов. «Катарсис, необходимый механизм, регулирующий жизнь любого общества, кроется сейчас не в Эдипе, Электре или Оресте, но в «Птицах» или «Психо» [25], — пишет Кристева.

Кристева разворачивает сложную игру агрессивных влечений, связываемых в изображении, коммуникации, но и раскрепощаемых в лектоническом осадке изображения, «напоминающем, сколь драматично и несовершенно научение символизму (изобразительному или речевому)» [26]. Изобразительное становится, по мнению Кристевой, «великим соблазнителем влечений», поскольку в нем они и символизируются (то есть изживаются) и стимулируются.

Кристева, по-видимому, уловила некую подлинную проблему восприятия кино. Ее указание на наличие внесимволических элементов заслуживает серьезного внимания (кстати, об этом многократно говорили и раньше оппоненты киносемиотики). Однако Кристева строит отношения между символическим и внесимволическим как отношения взаимной агрессии, внутренней аннигиляции этих двух уровней. Это положение бездоказательно. Вербализируемое и невербализируемое может сосуществовать и весьма гармонически, как сосуществуют «понятийное» и «допонятийное» мышление, дополняя друг друга, как могут дополнять друг друга слово и богатый неуловимыми обертонами образ. Для Кристевой все внесимволическое, безусловно, выражает скрытые влечения, враждебные «успокоительному» миру логики. Бездоказательное постулирование этой внутренней оппозиционности разных уровней приводит Кристеву к выводу о наличии в процессе восприятия фильма как бы двойной идентификации, отчасти разъедаемой изнутри. С одной стороны, это идентификация с другим, идентификация репрезентативная, с другой стороны — с самим собой, с собственными влечениями, идентификация нарциссическая. Переплетенность этих двух типов идентификации и позволяет Кристевой объединять объект влечений (другого) со зрителем, переносить агрессивные влечения на киноизображение.

[25] J. Kristeva. Ellipse sur la frayeur et la séduction spèculaire. In: «С-23», p. 75.
[26] Ibidem, p. 76.

Так «осуществляется» соединение зрителя с символическим, вернее, превращение последнего в объект агрессии. Экранный мир превращается в чистый объект влечений. Кинореальность, как и у Метца, сводится к либидиозному объекту и включается (с помощью двойной идентификации) внутрь психической структуры. У Кристевой киноизображение отражает только внутренние импульсы зрителя, главным образом ужас.

«Зрительный гипноз улавливает ужас и переводит его в символический статус. Христианское искусство, укрытое во тьме церквей, более чем что-либо иное умножает и использует этот гипноз. И спокойствие царит у врат ада, превращенного в изображение» [27]. Как видим, исходя из иных предпосылок, Кристева с неизбежностью приходит к тому же, к чему пришли Бодри и Метц, — к устранению связи кинематографа с жизнью.

Из своей концепции Кристева делает далеко идущие политические выводы. Поскольку кинематограф «нейтрализует» зрительскую агрессивность, то, по ее мнению, он является неким общественным клапаном, отводящим социальную агрессивность зрителя в сферу изображений. Единственным средством нейтрализовать «вредную» социальную функцию кинематографа являются смех, ирония, разрушающие идентификационные механизмы. Поэтому символом антиидентификационного кинематографа Кристева называет Чаплина-рыцаря, способного не допустить создания новой Церкви — церкви кинематографа [28].

Концепцию кинематографа, весьма близкую кристевской, развил Р. Барт. Уже в своей работе 1970 года «Третий смысл» он указывал на

[27] J. Kristeva. Ellipse sur la frayeur et sèduction spèculaire. In: «С-23», p. 78.
[28] В своем тонком анализе феномена Чаплина Эдгер Морен справедливо указывал на связь смешного с сакральным. Кстати, эту связь трудно отрицать после проведенного Бахтиным анализа карнавальной культуры. Морен указывал, что Чаплин является наследником средневековых шутов и невинных жертв христианской мифологии одновременно. «Сакрализация, постоянно разрушаемая профаническим смехом, — указывал Морен, — постоянно восстанавливается через жертвенно-искупительные страдания героя. Каким бы далеким ни казался этот феномен от обожествления, он смыкается с ним диалектическим образом» (E. Morin. Les Stars., P. 1962, p. 112).

наличие так называемого открытого смысла, уровня тонких подсознательных коннотаций, не осознаваемых зрителем, никак не формализуемых на семиотическом уровне. В своей новой работе «Выйдя из кино»[29] Барт вообще отказывается от связывания подсознания с восприятием образной структуры визуальной коммуникации. Подсознательное связывается Бартом (отчасти так же, как и Бодри) со структурой самого зрелища, абстрагированной от содержания фильма. Но если Бодри связывает структуру зрелища с регрессивными формами сознания и стремлением к возвращению в утробу матери, то Барт говорит лишь об общей гипнотической атмосфере киносеанса, связывает подсознание не столько с образным содержанием зеркала-экрана, сколько с самим мерцанием этого зеркала. Притом путь к преодолению киногипноза, по Барту, заключается в концентрации внимания на самой атмосфере кинозрелища, к которой подсознательно вожделеет зритель, в осознании гипнотизирующего воздействия луча кинопроектора, мерцания экрана и так далее.

Воззрения Кристевой и Барта отличаются от идей Метца прежде всего тем, что подсознательное сводится ими исключительно к незнаковым элементам. Если Метц стремится различить вторичное и первичное в фильме, в его содержании, а саму интригу фильма считает рационализированным уровнем подсознания, то Кристева и Барт отводят подсознательному в основном пространство ритма, цвета, атмосферы киносеанса и так далее, притом явно переоценивают роль этих элементов. Сознавая зыбкость психоаналитического подхода к репрезентации, исследователи связывают подсознательное с теми кинематографическими компонентами, которые никак не могут быть отнесены к сознательной сфере. Вместе с тем в таком подходе полностью исчезают даже элементы социологии. Содержание фильмов, пусть крайне однобоко и иррационалистично понимаемое Метцем, вообще выпадает из поля зрения исследователей, перед которыми остается лишь совершенно не поддающееся анализу поле чистой интуиции. Такая позиция отводит незаслуженно большое место ритмическим пульсациям, хотя и оказывающим известное воздействие на зрителя, но вряд ли являющимся предметом влечений.

Мы рассмотрели (в самых общих чертах) наиболее существенные из психоаналитических кинотеорий. Мы, безусловно, не могли исчерпать все точки зрения и подходы, однако знакомство с несколькими, наиболее разработанными, позволяет сделать вывод о большом разнообразии взглядов и методов исследования кинематографа внутри психоаналитического поля. Вместе с тем они имеют много общего.

Прежде всего все вышеназванные концепции пытаются дать ответ на центральные философско-методологические вопросы. Не в состоянии этого сделать, они знаменуют кризис семиотического подхода к кино и иррационализацию киноведческого структурализма на Западе, практически полный отказ от изучения конкретного материала, от анализа кинематографического «текста», то есть капитуляцию киносемиотики даже в наиболее плодотворных ее разделах. Все эти теории приносят реальный кинопроцесс в жертву систематизаторскому априоризму. Скрупулезный, часто бескрылый структурализм здесь настолько «воспарил» над землей, что потерял ее из поля зрения. В одном случае налицо откровенное мифологизаторство, в других — наукообразная теория зеркальных отражений замкнутых психических структур. Структурно-психоаналитическая теория кино порывает с социумом и переводит анализ фильма из знаково-социологической плоскости в сферу иррационализированного автономного сознания. «Структура» без знака, выхолощенная, аморфная, замыкает сферу псевдокиноведческих исследований в порочный круг, превращает теорию, как это случилось у Метца, в бессодержательную смену фиктивных терминов.

Нам представляется, что уже на данном этапе развития структурно-психоаналитическая теория исчерпала себя и требует коренного пересмотра философско-методологической базы. Дальше идти по этому пути просто некуда, поскольку воистину бессмысленно плодить разнородные и вместе с тем аналогичные модели

[29] R. Barths. En sortant du cinèma. In: «C-23», p. 104.

психического, которыми исчерпывается «метод» новой теории.

Остается еще один существенный вопрос. Как же быть с бессознательным в кино? Возможно ли вообще продуктивное приложение психоаналитических идей к кинематографу?

Проблема бессознательного

Проблема бессознательного, хотя и недостаточно разработанная советскими психологами, в последнее время привлекает все большее внимание ученых-марксистов. На основе фундаментальных достижений марксистской психологии в настоящее время достаточно успешно решаются важнейшие аспекты проблемы бессознательного, притом решаются в ключе, коренным образом отличном от фрейдистского [30]. Достижения советской психологии делают исключительно актуальной разработку проблемы бессознательного в восприятии кинематографа.

Ни у кого не вызывает сомнения, что бессознательное играет не единственную и далеко не главную, но существенную роль в восприятии кинематографа. Во всех рассмотренных выше теориях бессознательное понимается как основа восприятия кинематографа, всем иным компонентам отводится второстепенная роль.

Такая позиция является следствием научно незакономерных аналогий между психоаналитической ситуацией и киносеансом. В процессе кинoвосприятия человек отнюдь не противопоставлен некому мифическому врачу (экрану), чья цель заключается в выявлении бессознательного в зрительской психике. Кинотеатр — не кабинет психоаналитика. И в этом самоочевидном различии — глубокая качественная пропасть между речью невротика и кинофильмом.

Психоаналитический структурализм превращает подсознательное в некий автономный уровень психики, искусственно отделяет его от многогранности человеческой деятельности и мышления. Еще Фрейд, не сумев локализовать бессознательное на нейрофизиологическом уровне, был вынужден перенести свои гипотезы в сферу так называемой метапсихологии, то есть психологии, рассматривающей субъект как психологическую абстракцию. Этим Фрейд сразу же был вынужден оговорить известную метафизичность своего подхода к бессознательному. С самого начала своей деятельности, в первой топике личности, разработанной в «Толковании сновидений», Фрейд обрисовал человеческую психику как некий дом с различными этажами (нижний — бессознательное, средний — подсознательное, верхний — сознательное). Отсюда и долго удерживавшееся в работах Фрейда механистическое представление о бессознательном, как о некой *области* психического аппарата. В более поздних работах, особенно в «Я» и «Оно», где дана вторая фрейдистская топика личности, Фрейд был вынужден коренным образом пересмотреть свое былое представление о бессознательном и заменить его пространственную модель более гибкой. В поздних работах Фрейда бессознательное трактуется уже как свойство психических процессов, таких как регрессия, сублимация и так далее.

В рассмотренных кинотеориях как бы совмещаются оба фрейдовских подхода. Так, даже внутри единой концепции Метца бессознательное выступает то как «энергетический квантум», источник либидиозной энергии, направленный на объект, то как характеристика психических процессов (там, где Метц переходит на предметно-символический уровень анализа). Преодолеть подобную путаницу в понимании феномена бессознательного возможно только с помощью конкретного научного анализа человеческой психологии. Дело в том, что бессознательное участвует в разных процессах, на разных психических уровнях. Однако в рассмотренных теориях почти никак не выделяются эти уровни, а тот или иной фрейдовский подход к бессознательному совершенно не увязывается с его функционированием. Вместе с тем очевидно, что бессознательному в различных ситуациях отводятся разные функции,

---

[30] См., например: Ф. В. Бассин. Проблема «бессознательного» (О несознаваемых формах высшей нервной деятельности). М., «Наука», 1968; Ф. В. Бассин, А. С. Прангишвили, А. Е. Шерозия. О проявлении активности бессознательного в художественном творчестве.— «Вопросы философии», 1978, № 2; В. С. Ротенберг. Разные формы отношений между сознанием и бессознательным.— «Вопросы философии», 1978, № 2.

без понимания которых его невозможно характеризовать.

Необходимость конкретизировать подход к бессознательному становится очевидной, если ввести различные уровни его функционирования в поле зрения теоретика. Сама по себе такая операция, хотя и носит условный характер, оказывается необходимой предпосылкой для адекватного понимания проблемы, стоящей перед психологией киновосприятия.

Для того чтобы проиллюстрировать продуктивность такого подхода, можно выделить три важнейших и тесно связанных между собой уровня восприятия кинематографа.

Первый — это тот уровень, на котором бессознательное выступает внутри невербализуемых, несимволизируемых форм, воспринимаемых неосознанно. Это пространственно-временные формы мира. Они являются основой феноменального поля восприятия, чувственной тканью мира. Эти формы являются основой для понимания мира как целостности, только внутри них и могут возникать некие связи между предметами, оказывающимися объектами дальнейшей рационализации. Это чистый фон восприятия, он существует бессознательно и связан как с нашим перцептивным опытом, так и с врожденными особенностями нашей психики (например, разделением мозга на правое и левое полушарие) [31]. Как указывал один из создателей гештальтпсихологии К. Коффка, занимавшийся изучением феноменального зрительного поля, «чистый фон эквивалентен вообще отсутствию сознания» [32]. Но вместе с тем без него не может быть воспринят предметный мир.

Для кинотеории этот уровень восприятия может представлять значительный интерес, так как именно здесь осуществляется иллюзия соответствия экранного мира миру подлинному. В конце концов можно предположить, что сама основа «эффекта реальности» заложена в общности пространственно-временных форм мира, в перцепции физического бытия и фотоизображения. На этом уровне бессознательно осуществляется восприятие киномира как мира реального. Означает ли это, что «эффект реальности» не является следствием «киногипноза», вызываемого неподвижностью зрителя и темнотой в зале? Нет, «киногипнозу», вероятно, следует отвести лишь вспомогательную роль атрибута, способствующего созданию иллюзии реальности. Во всяком случае, в свете такого подхода весьма сомнительными выглядят утверждения психоаналитической кинотеории, что «эффект реальности» есть следствие наших бессознательных желаний видеть в воображаемом реальное, как это якобы происходит во сне.

Второй уровень — уровень предметного восприятия, как было указано выше, возможный лишь на основе первого уровня восприятия. Здесь мы сталкиваемся с узнаванием предметов и их концептуализацией. На этом уровне бессознательное выступает уже в совершенно иной функции, в функции, которую, следуя за Гельмгольцем, можно назвать функцией «бессознательного умозаключения» [33]. Предметы, представленные на экране, даются зрительскому сознанию не просто как совокупные продукты ощущений, но познаются сразу же и в их целостности. Гештальтпсихология убедительно доказала, что восприятие части невозможно без знания целого. Концепт, понятие о предмете, предшествующий перцептивный опыт бессознательно включаются в восприятие. На основе наших ощущений возникает целостный образ, однако сумма зрительных стимулов здесь складывается воедино лишь на основе нашего опыта, знания предмета. Так, младенец воспринимает мир лишь как чередование цветовых пятен, в то время как восприятие мира взрослыми реализуется уже на основе предшествующего опыта, позволяющего упорядочивать, структурировать мир. В процессе такого восприятия участвует бессознательный автоматизм, основанный на глубоко укорененном в нас нашем опыте, в конечном счете, языке. На этом уровне бессознательное тесно связано с соци-

---

[31] См.: Н. Н. Брагина, Т. А. Доброхотова. Проблема функциональной асимметрии мозга. — «Вопросы философии», 1977, № 2, стр. 135.

[32] К. Коффка. Восприятие: введение в гештальтпсихологию. — В кн.: «Хрестоматия по ощущению и восприятию». М., изд. МГУ, 1975, стр. 107.

[33] H. von Helmholtz. Handbuch der Physiologischen Optik, Bd. 3, Hamburg, Leipzig, 1910, S. 3—10.

альным, с языком, с деятельностью. На этом уровне к восприятию присоединяются символические добавления. Предметно-смысловые формы, в которых существует наш опыт, легко вербализуются в абстрактные мыслительные категории. Мир начинает упорядочиваться в нашем сознании, намечаются субъектно-объектные отношения, отношения предикации и так далее. Таким образом, бессознательное здесь тесно связано с сознанием и является основой для дальнейшего восприятия содержания фильма.

Важнейшей особенностью бессознательного на этом уровне является его связь с опытом, деятельностью, с социальным. С этого момента роль сознательного и социального стремительно возрастает, хотя значение бессознательного в восприятии и понимании экранного мира остается высоким. Между тем и сама концептуализация предмета может служить источником для его бессознательного, «фантастического» преломления. В. И. Ленин писал: «Подход ума (человека) к отдельной вещи, снятие слепка (понятия) с нее не есть простой, непосредственный, зеркально-мертвый акт, а сложный, раздвоенный, зигзагообразный, включающий в себя возможность отлета фантазии от жизни; мало того, возможность превращения (и притом незаметного, несознаваемого человеком превращения) абстрактного понятия и идеи в фантазию (...). Ибо и в самом простом обобщении, в элементарнейшей общей идее («стол» вообще) есть известный кусочек фантазии»[34]. Такое бессознательное присоединение фантастического к понятию есть уже выход на третий уровень восприятия.

Третий уровень, непосредственно опирающийся на второй, — это уровень социального сознания или во многих случаях социальной мифологии. Здесь осмысленные предметные отношения киномира связываются зрителем с общим представлением о мире, хотя и эти связи могут устанавливаться в процессе бессознательного автоматизма. Бессознательное здесь — это глубоко укорененное в психике социальное. На этом уровне осуществляется подлинное прочтение фильма, его понимание.

Было бы ошибкой, однако, представлять себе восприятие фильма как простое восхождение снизу вверх. Все три уровня существуют одновременно и накрепко спаяны. Так, уровень «чувственного восприятия» выступает не просто как первый этап пути, ведущего к пониманию фильма, но как важнейший специфический компонент этого восприятия, на который в итоге опирается наше сознание, возвращаясь к нему. Здесь как бы в большем масштабе повторяется связь между целым и частью, проявляющая себя на уровне предметного восприятия. А. Н. Леонтьев писал: «Особая функция чувственных образов сознания состоит в том, что они придают реальность сознательной картине мира, открывающейся субъекту. Что, иначе говоря, именно благодаря чувственному содержанию сознания мир выступает для субъекта как существующий не в сознании, а вне его сознания — как объективное «поле» и объект его деятельности»[35]. Такое понимание чувственного опыта восприятия фильма совершенно противоположно психоаналитическому, для которого чувственный образ оторван от сознания, архаичен, связан только с подсознанием. Расторжение образа и понятия ведет к глубокому искажению сущности человеческого мышления. Поскольку последнее является идеализированной формой человеческой деятельности, то образы действительности являются не только генетическим истоком понятия, но и конечной инстанцией, в которой преломляется мышление в его практической сфере.

Не означает ли это для кинематографа, что внутри фильма содержится «сконденсированный» в чувственных образах реальный мир, поле человеческого опыта, поле идеализированной человеческой деятельности? Таким образом, восприятие фильма никогда не завершается рациональным постижением его идеи, но постоянно возвращается в саму плоть киномира, возвращается обогащенное пониманием, соучаствующим в эмоциональном, эстетическом переживании фильма, отнюдь не сводимом к чистой подсознательной идентификации. Эмоциональное погружение зрителя в фильм опира-

[34] В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 29, стр. 329 — 330.

[35] А. Н. Леонтьев. Деятельность, сознание, личность. М., «Наука», 1977, стр. 134.

ется на его сознание, понимание фильма и, безусловно, невозможно без него, то есть не может осуществляться на уровне чистого, абстрактного психоаналитического подсознания.

Теоретики психоаналитического направления много пишут об «эффекте реальности» как об абсолютной фикции. Эффект реальности в кинематографе, с их точки зрения, является следствием ослабления сознания, провоцирующего перевод киноизображения в плоскость сновидения, поскольку последнее также воспринимается спящим как абсолютно реальное [36]. Акцент на иллюзорном характере реальности в кинематографе приводит к полному игнорированию связи кинематографа с действительностью и мышлением. Ни Метцем, ни Бодри, ни другими теоретиками не отмечается тот факт, что эффект реальности связан с ассимиляцией киномиром чувственного и социального опыта зрителя, допускающего зрительскую идентификацию как особую эстетическую деятельность внутри воссозданного фотографией мира, понятого, осознанного зрителем.

Итак, глубоким философско-методологическим заблуждением психоаналитической кинотеории является представление о том, что существует некий единый и первичный уровень бессознательного, в то время как само бессознательное является компонентом, участвующим в восприятии кинематографа на разных уровнях и выступающим в различных формах. Отсюда и неправильное представление о том, что сознательное в кинематографе есть уровень, оторванный от бессознательного и реализуемый в его рационализации, вторичности, в то время как эти уровни неразрывно связаны во всем процессе восприятия.

Для советских исследователей структурно-психоаналитическая кинотеория должна послужить напоминанием о насущной необходимости глубокого исследования психологии восприятия кино, стимулом к марксистской разработке проблемы бессознательного в кинематографе. Исследования французских структуралистов вместе с тем свидетельствуют о неприменимости фрейдистской теории к изучению кинематографа, о непродуктивности приложения психоаналитической теории к искусству в чистом, непереработанном виде. Но было бы непростительной ошибкой вообще отвернуться от этой «скомпрометированной» проблематики. Без все более глубокого знания законов психологии восприятия кинофильма вряд ли возможно дальнейшее плодотворное развитие научной теории кино. Строить же психологию киновосприятия нельзя без учета всех уровней психики в их единстве.

Только такая кинопсихология должна создаваться не в русле чистой психологической науки и тем более психоанализа, а на стыке психологии и эстетики, ведь психология искусства — область специфическая, как специфичен и ее объект — эстетическая деятельность.

Когда на заре советской психологии один из ее родоначальников Л. С. Выготский пытался наметить очертания этой будущей науки, он в полной мере сознавал, сколь важно изучение бессознательного для понимания эстетической деятельности. В этой связи, оценивая перспективы приложения психоанализа к искусству, он писал:

«Практическое применение психоаналитического метода ждет еще своего осуществления, и мы можем только сказать, что оно должно реализовать на деле и в практике те громадные теоретические ценности, которые заложены в самой теории. Эти ценности в общем сводятся к одному: к привлечению бессознательного, к расширению сферы исследования, к указанию на то, как бессознательное в искусстве становится социальным» [37].

Широкий опыт приложения психоанализа к кинематографу, осуществленный в последнее время во Франции, свидетельствует, что дело научного изучения бессознательного в искусстве, за которое ратовал Выготский, еще ждет своего осуществления, но уже на основе марксистской психологии и эстетики, чья методология может служить единственным гарантом успешного решения этой важнейшей проблемы.

---

[36] Кстати, очевидно, что сновидение не всегда воспринимается спящим как абсолютная реальность.

[37] Л. С. Выготский. Психология искусства. М., «Искусство», 1968, стр. 112—113.

В. Кудин

Мужество неустанного поиска



Исследование о художнике — это всегда открытие для читателя, книга о большем мастере — откровение вдвойне, поскольку познаешь внутренний мир творца, который совершает великое чудо создания художественных ценностей.

У нас до обидного мало глубоких и страстных работ о крупных мастерах — киносценаристах, режиссерах, операторах, композиторах, актерах. Потому закономерен интерес к книге Ал. Романова «Верность»[1]. Небольшая по объему книга — первая попытка творческого портрета Юлии Солнцевой, с именем которой связано создание значительных произведений советского киноискусства.

Талантливая актриса приобрела широкую известность, создав яркие образы в кинофильмах 20-х годов — в «Аэлите», «Леоне Кутюрье», «Джимми Хиггинсе», «Папироснице от Моссельпрома».

Но, несмотря на успех, Юлия Солнцева отказывается от актерской деятельности и овладевает сложным и многотрудным мастерством режиссера, чтобы долгие годы идти рука об руку с Александром Петровичем Довженко, а после его смерти воплотить на экране многие неосуществленные его замыслы, настойчиво искать и утверждать свое, близкое по духу довженковскому, но остающееся в то же время тем неповторимым, что всегда характеризует в искусстве подлинного художника.

Исследование Ал. Романова состоит из двух частей. Первая — это рассказ о ролях юной актрисы. Во второй части описан самостоятельный путь Юлии Солнцевой, когда, как взволнованно сказано в книге, «жизненная ноша, давившая на сомкнутые плечи двоих, теперь полностью легла на ее плечи» (стр. 24).

В первой главе книги Ал. Романов анализирует работу Солнцевой — актрисы, до ее встречи с Александром Петровичем Довженко — встречи, которая определила ее даль-

---

[1] Ал. Романов. Верность. Штрихи к портрету Юлии Солнцевой. М., БПСК, 1978. Ссылки на это издание даются в тексте.

нейший путь. «Открытой и громкой славе киноактрисы, — пишет Ал. Романов, — она предпочла профессию творца художественных ценностей важнейшего из искусств, положение мастера, имя которого можно встретить в титрах фильма, но которого редко кто из кинозрителей знает в лицо» (стр. 12). Это было мужественное решение, и мы знаем, что оно себя оправдало.

Многие годы Юлия Ипполитовна была помощником и ассистентом режиссера, сорежиссером Александра Довженко, а после его кончины стала постановщиком ярких и самобытных фильмов. Все они (кроме ленты «Такие высокие горы») открываются титром: «Автор фильма — Александр Довженко».

Ал. Романов увлеченно и интересно рассказывает нам о путях становления Ю. Солнцевой — режиссера, о громадном труде, который взваливала она на свои плечи, будучи «сестрой-хозяйкой» сложнейших экспедиций съемочных групп на Днепрогэсе (фильм «Иван»), на Дальнем Востоке (фильм «Аэроград»), в живописных Яреськах на Полтавщине (во время съемок «Щорса»). В суровой уссурийской тайге Юлия Ипполитовна Солнцева, по словам Довженко, «взялась за непосильный труд для женщины, провела всю экспедицию».

Ал. Романов прослеживает влияние Довженко на становление Ю. Солнцевой как художника. «Верный друг великого мастера, она постоянно была рядом с ним, участвовала в сжигавших его неутомимых поисках нового, настойчиво овладевала мастерством режиссуры, умением работать с актерами, операторами и художниками, добиваться довженковского единства драматических и изобразительных решений» (стр. 22). Автор раскрывает плодотворность и содержательность этого прекрасного творческого содружества.

Именно поэтому хотелось бы прочесть в книге и о том, каким было влияние Ю. Солнцевой на творчество А. Довженко. А в том, что такое влияние было, сомневаться не приходится: Юлия Солнцева — художник незаурядного дарования, человек большой культуры.

Включение подобного материала в исследование значительно подняло бы ценность той части книги, где рассказывается о большом, сложном и счастливом пути, который прошла Ю. И. Солнцева вместе с А. П. Довженко. Это был путь создания «Земли», «Ивана» и «Аэрограда», «Щорса» и «Мичурина», вдохновенных публицистических документальных фильмов «Освобождение», «Битва за нашу Советскую Украину», «Победа на Правобережной Украине».

Ал. Романов рассказывает о своей беседе с Ю. Солнцевой, когда ей был задан вопрос; как родилось у нее желание и смелое решение осуществить то, что не успел сделать А. Довженко? «Юлия Ипполитовна посмотрела на меня удивленно и ответила так, словно этот ответ был издавна выношен ею и не требовал долгих раздумий.

— Моя, как вы говорите, смелость, — сказала она, — имела серьезные основания. Три десятилетия, без малого, мы всегда были вместе, делили и радость и горе, нужду и достаток. Но главное, что связывало нас, было творчество. Идти рядом с Александром Петровичем, гениальным художником и кристально чистым человеком, составляло для меня великое, невыразимое счастье. Могла ли я не подчиниться зову сердца и не взять на себя этот труд — осуществить в искусстве кино им задуманное, выношенное, но неосуществленное?..» (стр. 25).

Ю. Солнцева смогла остаться верной творческим принципам А. Довженко. Справедливо замечено Ал. Романовым, что она «...представляет своими фильмами ту ветвь в искусстве социалистического реализма вообще и в киноискусстве — в частности, которую отличает эпическое начало, преклонение перед нравственным величием советского человека, его всепоглощающей любовью к жизни, к залитой солнцем, могучей и щедрой родной земле» (стр. 27). Эти великие качества смогла ярко выразить Ю. Солнцева в «Поэме о море», что вызвало любовь и признательность миллионов зрителей, с благодарностью принявших картину.

«Поэма о море» стала первой самостоятельной режиссерской работой Юлии Солнцевой. Стало ясно, что она не стремится, подражая

Александру Довженко, буквалистски «экранизировать» его сценарий, и ищет свой путь воплощения эстетического мира великого художника.

Это особенно ярко проявилось в фильме «Повесть пламенных лет» — выдающемся произведении советского киноискусства. Картина обошла экраны многих стран мира, стала крупным событием мирового киноискусства. Международные призы в Канне, Венеции, Сан-Франциско, дипломы за лучшую режиссуру, операторское и актерское мастерство, десятки восторженных отзывов в прессе — признание значительного вклада Ю. Солнцевой в киноискусство.

Для новой картины была выбрана автобиографическая повесть А. Довженко «Зачарованная Десна». Поэтическая, светлая, вдохновенно-искренняя, «Зачарованная Десна» в будничном и обыкновенном раскрывала красоту мира, которая формировала великого художника.

Но как тонкую, хрупкую ткань чувств, причудливых фантазий и затаенных мыслей, заполнявших жизнь ребенка на берегах Десны, перенести на экран?

Ю. Солнцевой удалось это сделать. Она задумала фильм музыкально-поэтический, наполненный народным юмором и мудростью, раскрывающий богатство духовной культуры народа и утверждающий ту мысль, что вне этой культуры невозможно подлинное творчество. Эта мысль пронизывает и последующие работы Ю. Солнцевой — «Незабываемое» и «Золотые ворота». «Золотые ворота» — вдохновенное произведение Юлии Солнцевой, проделавшей не только огромную работу по отбору поистине жемчужин творческого наследия Александра Петровича Довженко, но и сумевшей сплести из них ожерелье, поражающее богатством цветов и оттенков.

Можно понять Юлию Ипполитовну, когда она говорит, что «Золотые ворота» она любит большой и сердечной любовью.

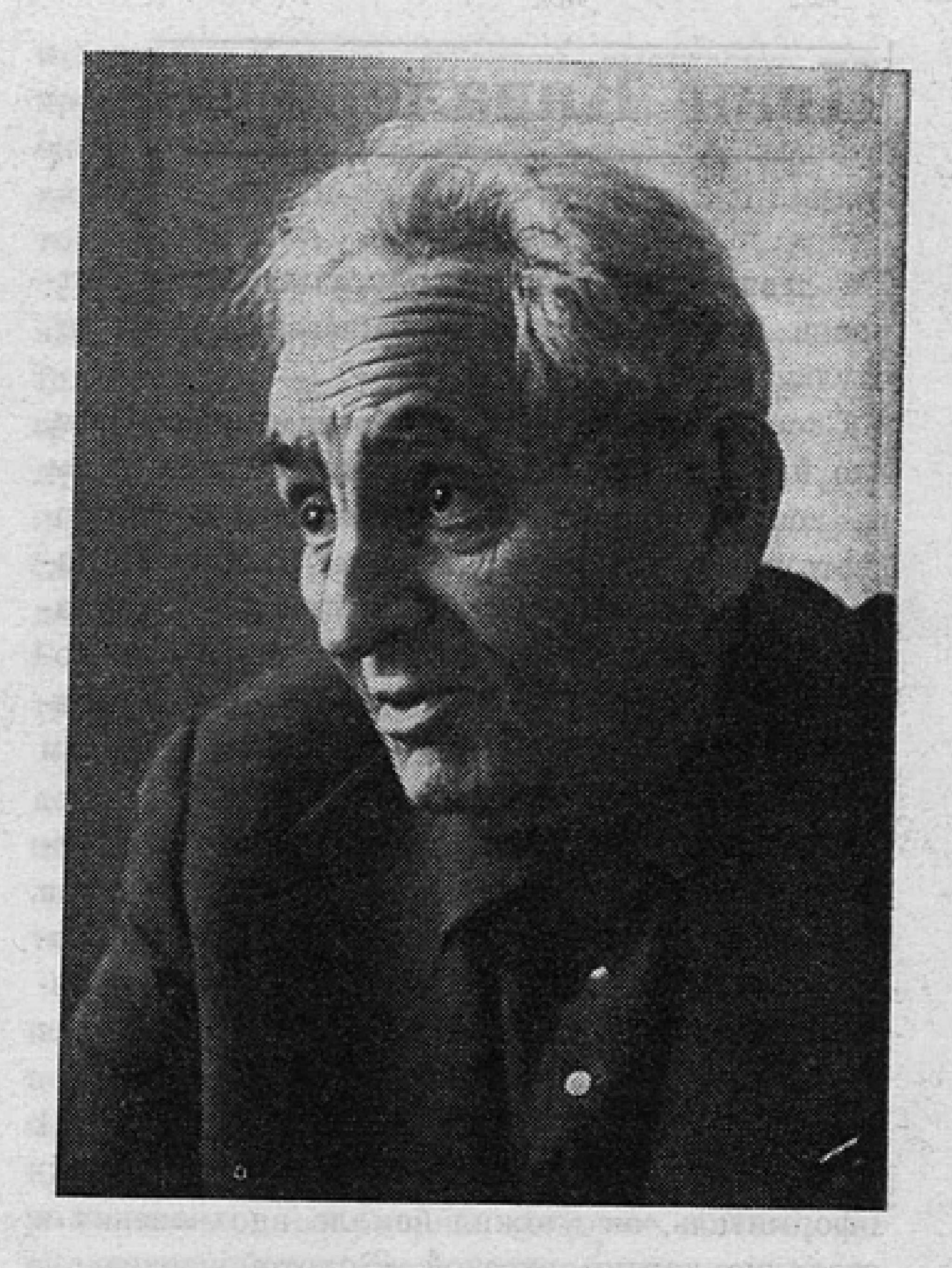
Мне посчастливилось бывать с Ю. Солнцевой в зарубежных поездках и видеть, как взволнованно зрители воспринимали «Золотые ворота», подарившие им счастливые минуты общения с художественным миром Александра Довженко.

Ал. Романов не ставил своей задачей подробно рассказать обо всем, что сделала Ю. Солнцева для нашего кино. Ждет освещения, например, ее огромная издательская, пропагандистская работа.

Заслуга автора в том, что он первым начал исследование творческого пути Ю. Солнцевой, и начал удачно — с отличным знанием дела, с искренней взволнованностью, с уважением к неутомимому творческому поиску большого мастера. Книга отмечена ярким публицистическим темпераментом, художнической страстностью. Своевременность ее появления, актуальность поднятой в ней проблемы поэтического, романтического кинематографа трудно переоценить. Пропаганда этого направления, которое, кстати, так слабо представлено в нашем современном кинопроцессе, дело нужное и благородное.

Киев

Александр Столпер



Народный артист СССР, лауреат Государственных премий СССР, орденоносец, профессор режиссерского факультета ВГИКа, руководитель объединения молодых режиссеров в Союзе кинематографистов — Александр Столпер в ранней молодости работал в цирке «унтерманном». Унтерманн, то есть «нижний человек», держит на своих плечах целую пирамиду циркачей-акробатов.

У Столпера были могучие плечи и доброе, нежное сердце. И всю свою жизнь он оставался человеком, несшим на своих плечах нелегкий, а часто и непомерный груз чужих радостей, чужих горестей, а то и просто чужой работы, которая становилась его личной работой, не столь по должности режиссера или педагога, сколько по велению сердца.

Первой его заметной, всем нам памятной работой в кинематографе был сценарий фильма «Путевка в жизнь». По этому сценарию, написанному Столпером совместно с Р. Янушкевич, режиссер Н. Экк снял знаменитый фильм, прогремевший не только в нашей стране, но и во всем мире. Фильм вышел на экран в 1931 году. С той поры и до самой смерти Столпер был в непрерывной работе.

«Парень из нашего города», «Жди меня», «Дни и ночи», «Трудное счастье», «Дорога», «Повесть о настоящем человеке», «Далеко от Москвы», «Живые и мертвые», «Возмездие», «Четвертый», «Отклонение — ноль» — вот далеко не полный список фильмов, поставленных Столпером. И все эти фильмы о верности человека долгу дружества, долгу перед родиной, долгу перед собственной совестью, а в конечном счете все они о мужестве в самом высоком смысле этого слова. И недаром лучшие из них созданы Столпером в содружестве с одним из самых мужественных писателей нашей страны Константином Симоновым. Искусство Столпера — мужественное искусство, рожденное человеком нежного сердца. Нежность и любовь всегда рядом.

Столпер умел любить. Он любил героев своих фильмов. Он любил товарищей по работе и всегда был готов прийти к ним на помощь в трудную минуту. Он преданно любил своих учеников, многие из которых ныне плодотворно работают в советском кино... Теперь его нет с нами. Но я не устану повторять: «Смерть — это память любящих». А Столпера любили все. Поголовно все! Я не вспомню человека, который, зная Столпера, мог бы сказать о нем недоброе слово. Его любили за талант, за душевную щедрость, за доброту, за редкостную отзывчивость, за открытую честность в работе и жизни. И что, может быть, самое главное — фильмы его всегда были и будут любимы советским народом. Все это дает мне надежду, что память о художнике и человеке Александре Столпере будет долгой и благодарной памятью.

Л. Арнштам

Иван Кавалеридзе

На девяносто втором году умер Иван Петрович Кавалеридзе, кинорежиссер, драматург, скульптор.

Свое девяностолетие он ознаменовал тем, что присутствовал на открытии созданного им в Киеве памятника украинскому философу-просветителю Григорию Сковороде. Таланту И. Кавалеридзе мы обязаны своеобычными приподнято-романтическими монументами, среди которых особенно значительны памятники выдающимся революционерам, видным деятелям отечественной истории и культуры.

В театрах Харькова, Днепропетровска, Тернополя идут его пьесы «Перекоп», «Вотанов меч», «Григорий и Параскева», «Первая борозда», удостоенная премии на республиканском конкурсе, посвященном столетию со дня рождения В. И. Ленина.

В кино Иван Кавалеридзе пришел в 1911 году. Мастер портретного грима и художник-оформитель, он вложил немало вдохновения в создание картин русской «Золотой серии».

После Октябрьской революции Иван Кавалеридзе становится активным деятелем украинского советского кино. В 20-е годы, в период становления и утверждения социалистического киноискусства, и позже, в период звукового кино, он создает новаторские ленты «Ливень», «Перекоп», «Колиивщина», в которых ощущается поэтический склад кинематографиста и романтический резец ваятеля.

Много и увлеченно работал Иван Кавалеридзе в жанре исторического фильма. Богатая, неуемная фантазия, щедрый темперамент, удивительное чувство формы, пластики экранных образов позволяло И. Кавалеридзе создавать произведения яркие, масштабные.

«Надо сказать, что в своих фильмах Кавалеридзе всегда искал за каждым фактом или реальным событием его глубинный смысл, каждому образу старался придать общественное звучание», — вспоминает о своей работе с режиссером в фильме «Прометей» народная артистка СССР, Герой Социалистического Труда Наталья Ужвий. Умно и уверенно подводил режиссер актера к раскрытию сути героя, помогал понять взаимосвязь характеров и событий. Иван Кавалеридзе любил и умел работать с актерами. У него успешно снимались прославленные корифеи украинской сцены Ивано Марьяненко, Марьян Крушельницкий, Лесь Сердюк, Дмитрий Антонович, особенно глубоко раскрылось недюжинное драматическое мастерство Александра Гая, Николая Козленко, впервые открытого им для кинематографа Степана Шкурата.

Лучшее из созданного Иваном Петровичем навсегда останется достоянием советского многонационального искусства.

В. Строева,
Гр. Рошаль

Кэте Рюлике-Вайлер,
профессор

Средства массовой информации в ФРГ и неофашизм

Жестокость идет не от жестокости, а от гешефтов, которые без нее были бы неосуществимы.

Бертольт Брехт

На экране телевизора молодые лица. Им не более 10—16 лет. Одни одеты в фашистские коричневые рубашки, некоторые — в обычные; на отдельных — портупеи и пояса с пряжками. Они заверяют, что хотят «следовать национальным идеалам». Кто же персонифицирует эти «идеалы»? Речь идет о Гитлере и Гиммлере и о «вере в германскую расу, не терпящую чужой крови». 1933 год? Нет! Это молодежь из ФРГ 1977 года. Конечно, это не вся, далеко не вся молодежь ФРГ, но известно, что в стране существует не менее 22 групп праворадикальной молодежи, «фюреры» которых большей частью назначаются НДП, и их члены хотят объединиться в «сообщество крови». Это Союз патриотической молодежи, «Викинговская молодежь», «Молодежь «Стального шлема», «Боевой союз за Европу» и другие. Единым фронтом выступают они против «восточных договоров». С этой целью около 1000 молодых людей ежегодно проходят через так называемые «школы по подготовке руководителей».

Несомненно, передача «Наследники Вотана», передававшаяся по западногерманскому телевидению, как и материалы о различных группах праворадикальной молодежи, была задумана как передача критическая. Но в ней нацистскому полковнику Руделю позволили сделать публичное заявление: «Мы проиграли две войны, но мы не потеряли нашей чести. Если бы мне пришлось начать жизнь сначала, то мое решение было бы тем же самым».

С какими бы намерениями ни делались отдельные фильмы и передачи о фашизме, с целью ли разъяснения, или с преступными апологическими целями, одного нельзя не заметить: фашизм снова стал злобой дня.

В одной из статей еженедельника «Ди тат», издающегося во Франкфурте-на-Майне, все возрастающий интерес к фашизму объясняется тем, что «к нескольким старым и новым нацистам прибавились 30 миллионов немцев, рожденных после войны, которые ничего не видели и не слышали о гитлеровских героях и которые хотят теперь знать, действительно ли они были военными преступниками, за что и были осуждены в Нюрнберге. Вот уже два или три года, с тех пор, как был принят специальный закон о радикалах, эти послевоенные немцы всерьез задают вопрос: а может быть, нацисты были все же правы, когда убивали коммунистов?»

Но закон о радикалах не только заставляет задуматься о прошлом, он требует также соответствующих антикоммунистических действий и отказа от коммунизма. Постановление о радикальных элементах так активизировало антикоммунизм в стране, что промышленность массовых средств пропаганды не успевает производить антикоммунистические образцы чувств, мышления и поступков.

При этом главной опасностью является не поколение старых нацистов само по себе, а его влияние на молодое поколение, которое на свой лад сомневается в демократическом харак-

тере общества, в коем оно живет, которое больно «страхом существования» и тщетно ищет возможность личностных коммуникаций в отчужденном обществе.

Тот факт, что в 1977 году в ФРГ было совершено 13 444 самоубийств и около 100 000 попыток самоубийства, способствует еще более широкому распространению разочарованности и отчаяния, ненависти ко всему миру.

Настоящее также непонятно, как и прошлое, в представлениях о котором царит полнейшее невежество.

При опросе учащихся 5—6-х классов выяснилось, что только 48 процентов учеников знали, что нацисты развязали войну. А опрос среди учащихся одной дюссельдорфской реальной гимназии показал, что они склонны возвеличивать силу, под которой они понимают власть «расы господ». Понятие «раса господ» ассоциировалось у этих юношей с чем-то вроде идеального образа «супермена».

Известное исследование педагога из Киля Дитера Босмана, который проанализировал сочинения 3000 учащихся на тему: «Что я слышал о Гитлере?», дало потрясающие результаты:

«Кажется, он был первым президентом ФРГ».

«Если бы Гитлер снова пришел к власти, то мир снова стал бы чистым».

«Я слышал от отца, что он был очень хитрым. Начав войну, он убрал с улиц всех безработных».

«Гитлер убивал евреев, так как хотел видеть в своем рейхе только немцев. Если бы у нас сегодня не было так много иностранцев, то у нас было бы больше рабочих мест».

«Перед и во время двух мировых войн Гитлер был повелителем Германии и принадлежал к коммунистической партии».

«Он так манипулировал людьми, что царил полный коммунизм».

«Он уничтожил всех коммунистов. Тогда мир был очищен от грабителей банков и насильников. Тогда у нас была еще свободная демократия. Если бы Гитлер сегодня пришел к власти, то мир опять очистился бы».

«Я думаю, что Гитлер был скорее хорошим, чем плохим. Во-первых, он ввел смертную казнь, во-вторых, он травил газом еврейских свиней, в-третьих, он ввел налоги, социальное обеспечение, больничную кассу. Нужно, чтобы еще раз родился такой человек, как Адольф Гитлер».

Все это — свидетельство того, что в изложении истории, недавнего прошлого в школах ФРГ зияет дыра, которую нужно заполнить аутентичным содержанием, ведь настоящее не приходит из пустоты. А что речь идет не о прошлом, а о проблемах настоящего с экономическим кризисом и безработицей, эти школьные сочинения доказывают со всей наглядностью.

Именно на этой почве возникает «разъяснение ценностей нацизма». Опасная дезинформированность, с плодами которой мы только что познакомились, представляет собой благодатную почву для всевозможных манипуляций общественным сознанием. Если ты хочешь справиться с кризисом в рамках данного общественного строя, тебе, оказывается, нужно обязательно воспользоваться опытом фашизма, но опытом «очищенным», «объективным». Государство, экономика, военные и все те, кто в 1946 году сидел в Нюрнберге на скамье подсудимых, заинтересованы в таком «объективном» показе фашизма.

Кому нужно знать, были ли Гитлер и его подручные «идеалистами», психопатами или преступниками? И действительно, все это, взятое только в личном плане, не так уж важно. Важна лишь вина этих «жертв карьеризма и честолюбия», ныне выдаваемых просто за «психически неуравновешенных субъектов», как бы они ни назывались: Гитлер, Гиммлер, Гейдрих или Муссолини. Такой подход к фашизму с «субъективной стороны» даже более опасен, чем разъяснение фашистской доктрины с помощью гитлеровских фильмов. За ним ведь кроется хитро замаскированная ориентация на методы фашизма, то есть на методы монополистического капитала, которые, как нам известно, неотделимы от варварства.

Международный характер неофашизма делает его явлением еще более широким и многозначным, чем в прошлом.

●

Несколько лет назад по третьей программе телевидения ФРГ стали регулярно показывать по субботним вечерам передачу «Сорок лет назад», в которой использовалась старая кинохроника «Пате журналь», «Марч оф таймс», «Бритиш мувитон ньюз», а затем также и «УФА Тонвохе». В этой передаче можно было увидеть заместителя Гитлера Гесса — по случаю 15-летия «похода на Рим», Геббельса — во время открытия выставки «Время в книге» в Веймаре, Гитлера — в дни вступления нацистов в Вену.

За показом кинохроники последовал показ старых пропагандистских лент: вначале это были японские военные фильмы, а затем и национал-социалистские ленты, выпускавшиеся в гитлеровской Германии. Так, в сентябре 1974 года был показан официальный фильм о съезде нацистской партии «Триумф воли» (1935) режиссера Лени Рифеншталь, который после этого был повторен дважды, последний раз в 1977 году. За ним в эфир пошла передача о выставке художественного объединения во Франкфурте-на-Майне «Искусство третьего рейха». В шпрингеровском журнале радио- и телепрограмм об этом фильме было написано следующее: «В сентябре 1934 года на съезде в Нюрнберге Гитлера чествовали как неограниченного владыку Германии. Этому предшествовало убийство предводителя штурмовиков Рема и назначение Гитлера верховным главнокомандующим вермахта. Этот триумф Гитлера режиссер Лени Рифеншталь и 36 операторов запечатлели в фильме, являющемся одним из величайших документов в истории кино... Гитлер, который сам придумал название («Триумф воли»), писал тогда в программке к фильму, что он «представляет собой своеобразное и ни с чем не сравнимое прославление силы и красоты нашей партии».

Новая фашистская волна уже давно перекатилась из третьей программы во вторую и первую и летом 1977 года достигла своего апогея. Волна ностальгии, которая началась «золотыми 20-ми» с чарльстоном и джазом, а также экранизациями Курта Малера и была подхвачена модой 50-х годов, добралась до места, вокруг которого она уже долго кружила. Граждане ФРГ получили в передаче «Концерт по заявкам» возможность ностальгически вспомнить о «звездах родины» — после того как в течение долгих лет им внушали ужас перед жестоким технизированным будущим во многих фильмах, посвященных этой проблеме.

Вот несколько передач телевизионных станций ФРГ, показанных, начиная с лета 1977 года.

В пятисерийном фильме-интервью режиссера Зиберберга «Винифред Вагнер и история дома Ванфрид — 1917—1945», названном «саморазоблачением нации», в этом сделанном Винифред признании в верности Гитлеру «фюрер» рассматривался «чисто по-человечески», как убийца... не совершавший убийств, который якобы в частной жизни был весьма смиренным, сдержанным, любящим детей и искусство. «Если бы Гитлер вошел сейчас сюда, — размечталась на глазах у миллионов зрителей неисправимая нацистка Винифред Вагнер, — для меня было бы такой же радостью и счастьем видеть его здесь, как это было всегда».

В документальном фильме о Муссолини портрет главаря итальянских фашистов «писался» цитатами из его автобиографии — как «бедный и честный социалист», как «классовый борец и профессиональный революционер, главный редактор рабочих газет», причем утверждалось, будто он и в самом деле был таким, покуда он, «интеллектуал, вышедший из народа», не сделался жертвой «патриотической неразберихи», царившей после первой мировой войны, «рабом честолюбия и тщеславия». Фильм назывался характерно — «Деформация человека», и, по утверждению авторов, их целью было дать «портрет жалкого авантюриста-неудачника». Однако из содержания ленты так и осталось неясным, кто потерпел неудачу вместе с ним и каких жертв стоила эта авантюра итальянскому народу...

По случаю 35-летия со дня смерти эсэсовского преступника Гейдриха о нем вспомнили в специальной передаче «Рейнгард Гейдрих — менеджер террора». В начале и в конце передачи на экране появляется вдова Гейдриха,

просматривающая кинохронику о государственных похоронах, устроенных ее мужу в фашистской Германии, а далее документальный материал перемежается игровыми эпизодами, которым пытаются придать достоверность с помощью подлинного текста, взятого из писем Гейдриха. Одновременно предпринимается попытка объяснить зверства Гейдриха чисто психологически: менингит, перенесенный в раннем детстве, привел к комплексу неполноценности у музыкально одаренного мальчика, что впоследствии проявилось в форме невротического эгоизма и безудержного карьеризма. По фильму выходит, что он был шизоидом, жестоким и сентиментальным одновременно, и... организационным гением. Тем самым Гейдрих, подобно другим нацистским преступникам, стилизуется на телеэкранах ФРГ под привлекательную и достойную сочувствия личность, в судьбе которой есть нечто необъяснимое, а истребление миллионов людей на оккупированных гитлеровцами территориях, за которое он ответствен лично, объясняется исключительно патологическими отклонениями его психики. А дальше — почти оправдание: «Гейдрих —оппортунист, а отнюдь не идеальный поборник нацистской идеологии». Это — из журнала программ радио и телевидения.

В телеинтервью, взятом у женщины, вот уже более четырех лет называющей себя г-жой Каплер, ей позволили публично призвать к гуманности в отношении заведомого убийцы. (Уместно напомнить, что телевидение ГДР быстро отреагировало на шумиху, поднятую одно время вокруг имени матерого нациста, — в передаче «Знаете ли вы Каплера?», а также в ряде комментариев по этому поводу, сделанных ранее.)

Распространяя, в прямой или несколько завуалированной форме как старые, так и новые фашистские доктрины, кино и телевидение ФРГ разжигает ненависть к Советскому Союзу, активно участвуя в инспирируемой самыми реакционными кругами на Западе кампании запугивания людей «советской угрозой». Так, в фильме Менге «Маневры по плану» разыгрывается воображаемое нападение армий стран Варшавского договора («красные») на территорию «синих» — в районе Ганновера. Иными словами, социалистическим государствам впрямую инкриминируются захватнические намерения. В журнале телепрограмм читаем: «Фильм не пытается вызвать чувство ужаса — оно возникает за счет фантазии самих зрителей». А что же, спрашивается, как не клевета на социалистические страны и их миролюбивую политику, питает эту фантазию?

Неприкрытым антисоветизмом пропитана телепостановка «Перебежчик» — о предателе Власове, перешедшем во время войны на сторону гитлеровцев.

К передачам, не скрывающим своей антисоветской и антисоциалистической направленности, добавляются репортажи, документальные ленты и детективные фильмы, в которых те же самые тенденции присутствуют в замаскированном виде. Например, 6 ноября 1977 года после очередного выпуска из серии «Место преступления», злопыхательской поделки о шпионаже в танковых частях бундесвера, якобы осуществляемом ГДР, была показана документальная передача о конструкторе автомобилей Порше. В ней особо подчеркивалось, что во время войны Порше отвечал за производство танков для вермахта. На вопрос репортера, заданный бывшему личному секретарю Порше, не испытывал ли он угрызений совести по поводу того, что танковые атаки сопровождались столь большим количеством жертв, интервьюируемый без колебаний ответил: «Никогда. Подобный вопрос мог задать только человек вроде вас, сугубо штатский». Из рассказа секретаря следовало, что Порше был «восторженным молодым человеком», не помышлявшим ни о чем, кроме служения своей родине. «Тут неуместны вопросы о сотнях тысяч убитых!» — таким было резюме.

На фашистской идеологии сегодня делают бизнес, эксплуатируя нацистское прошлое практически без всяких ограничений. Правда, зачастую делаются оговорки, что, мол, фильмы о временах фашизма имеют целью внести объективную ясность в освещение истории и помочь преодолеть прошлое. К примеру, даже на рекламных плакатах к такому явно профашистскому фильму, как «Гитлер — карьера»

Иоахима Феста, написано: «Остерегайтесь политических крысоловов». Но чего стоят подобные замечания, которые к тому же нередко делаются и из рекламных соображений, если основным содержанием фильмов и телепередач является попытка обелить нацизм и фашистских военных преступников, фальсифицировать недавнюю историю Европы, внушить людям, не искушенным в тонкостях политики, идеи, подспудно работающие на распространение ненависти к миру социализма, негласно поощряющие неонацистов!

Картины, в сюжетах которых заимствованы мотивы, навеянные реальным прошлым нацизма, темы насилия и сексуальной патологии, ставшие традиционными для коммерческого кинематографа Запада, получают своеобразную окраску. Важно, однако, подчеркнуть, что интересы кассы далеко не единственный стимул, обусловливающий использование тех или иных фактов и имен, связанных с историей фашизма, в фильмах привычных жанров: детектива, мелодрамы, кинофантастики. Коммерция и реакционная политика выступают здесь рука об руку, хотя временами акцент и переносится на развлекательную сторону кинозрелища. Пример тому — картина Пьера Карпи «Когда Гитлер застрелил Жаклин Кеннеди» с бывшим участником ансамбля «Битлз» Джоном Ленноном. Но нельзя, например, объяснить одним лишь желанием завлечь публику появление такой ленты, как «Парни из Бразилии», персонаж которой, бывший врач нацистского концлагеря, искусственно выращивает около сотни мальчиков из клеток, извлеченных им в свое время из тела Гитлера. По сюжету фильма «парни из Бразилии» призваны возродить фашизм, действуя как прямые — идейные и физические — наследники «фюрера».

А в картине «Возвращение в Мюнхен», снятой в 1977 году в ФРГ, разворачивается вымышленная история о том, как бывший эсэсовец тайно воспитал сына Гитлера с целью привести его к власти. Некая политическая партия в Мюнхене (!) захватывает «наследника» и увозит его, чтобы до поры до времени спрятать в горах Баварии...

На международных кинофестивалях, проходивших в 1977 году в капиталистических странах, фильмы, рассматривающие идеологию и историю фашизма и германского национал-социализма с правых, реакционных позиций, заняли обширное место. Картина «Гитлер — карьера» демонстрировалась во время фестиваля в Западном Берлине. В параллельной программе Каннского фестиваля 1977 года был показан целый ряд так называемых наци-порнофильмов», обозначенных новым термином — «садо-наци-порнофильмы». «Золотую жилу» этого направления открыла Лилиан Кавани своим «Ночным портье» (показательно другое название ленты — «Последнее танго в Дахау»), откровенничавшая на одной из пресс-конференций: «Эсэсовский мундир устрашающе прекрасен, это — сексуальный фетиш».

Мотивы «Ночного портье», смесь сексуальной патологии, мистики и произвольно искажаемой истории фашизма, были эпигонски продолжены в таких картинах, как «Салон Китти» (совместное производство Франции, Италии и ФРГ), «Идут ли штурмовики?», «Длинные ночи гестапо», «Последняя оргия гестапо», «Ильза — эсэсовская невеста» (из запрещенной в Швейцарии серии фильмов об Ильзе, включающей такие названия, как «Ильза — сука из лагеря любви № 7», «Ильза — эсэсовская бестия» и другие). Все эти ленты демонстрировались в Канне.

Общим для названных киноопусов является то, что каждый из них, в той или иной форме, паразитирует на «исторической» лжи о взаимном влечении палачей и их жертв, вызванном сексуальной зависимостью. Причем изображаемая на экране жестокость до крайности правдоподобна — настолько, что реальные, документально подтвержденные зверства нацистов в концлагерях перед нею бледнеют и одновременно ставятся под сомнение, поскольку палачи и жертвы низводятся до общего уровня.

В подробной критической статье, рассматривая фильмы параллельной программы «Канн-77», Вольфрам Шютте писал в газете «Франкфуртер рундшау» о «Последней оргии гестапо»: «Фильм содержит следующие эпизоды и мотивы: селекция заключенных на железнодо-

рожной платформе; эсэсовка, натравливающая на женщин, доставленных в лагерь, кровожадных доберманов и с изуверским наслаждением наблюдающая, как собаки рвут людей на части; праздничный банкет в лагере, на котором подают к столу человеческое мясо; упавшую в обморок еврейку обливают коньяком и жарят в кастрюле прямо на столе; обнаженные женские тела медленно погружаются в негашеную известь; упоминается о перчатках из кожи младенцев; комендант душит эсэсовку, проникшую в тайну его связи с девушкой-еврейкой, которая сразу же после этого признается своему любовнику, что она беременна...»[1]

В позапрошлом году в Канне демонстрировались и отрывки из фильма Зиберберга «Гитлер в нас», показывающий «фюрера» в обличии Гамлета, Чаплина, каннибала, Данте, Наполеона... Все это, по словам Зиберберга, для того, чтобы доказать гнуснейший тезис: «...в каждом из нас есть что-то от Гитлера...»

В том же 1977 году в прокат был выпущен уже упомянутый выше фильм «Гитлер — карьера», снятый Йоахимом Фестом и Кристианом Хоррендорфером. Эта лента, собравшая за первые 11 недель проката 1 миллион зрителей (к январю 1978 года — 2 миллиона) и приобретенная для показа в Австрии, Швеции, Дании и Швейцарии, заслуживает того, чтобы остановиться на ней подробнее.

Подобно многим другим фильмам аналогичной тематики «Гитлер — карьера» смонтирован из старой хроники и других кинодокументов. Прием в принципе не новый. Вспомним хотя бы антифашистскую картину Эрвина Лайзера «Майн кампф», вышедшую в 1959 году. Но если Лайзер добился в своей картине критического переосмысления документального материала, используя дикторский текст и комментарий, то Фест и его соавтор дали слово пропагандистским кадрам, снятым нацистами, и вот что из этого получилось.

«Гитлер — карьера» фальсифицирует историю так же, как фальсифицировала ее фашистская хроника, которую тщательно «очищали» от всего, что по тем или иным причинам было не угодно нацистам. Впрочем, если принять во внимание изначальную авторскую установку, здесь нет ничего неожиданного. Ведь заявил же Фест на одной из дискуссий по фильму, что он вовсе не собирался объяснять исторические, экономические и политические моменты, связанные с деятельностью «фюрера», приведшие его к власти. Он, видите ли, хотел дать «психограмму Гитлера», показать «карьеру человека», избрав совершенно сознательно такой акцент, как «коммуникативный феномен звездной роли Гитлера» на фоне «нелюбимой Веймарской республики». Гитлер в фильме вырван из системы социальных связей, рядом нет силы, которая могла бы противостоять ему, — и все это, по мнению Феста, отвечает концепции изображения «героя» «без предубеждений, трезво и рационально». Согласно самооценке, Фест действует «подобно врачу, исследующему раковую опухоль под микроскопом». Он и в самом деле занимается чем-то похожим, однако — в отличие от врача — он чужд намерения или даже просто желания прибегнуть к операции; его Гитлер — просто явление природы, человек, одержимый мессианской идеей, неподкупный идеалист, ни от кого, в том числе и от крупного капитала, не зависящий.

Документальный материал, включающий празднества и парадные выступления, столь сильно привлекавшие операторов ведомства Геббельса, текст фонограммы — все подчинено единственной (точнее — основной) цели: показать Гитлера в ореоле «звезды», расценивая возникновение фашизма и появление самого «фюрера» как неизбежную катастрофу. Отсюда — и попытка выстроить ленту по законам пятиактной драмы, придать событиям окраску трагедии, предопределенной роком.

Тем самым вопрос о виновных как бы снимается сам собой, а то, что авторы называют «карьерой» Гитлера, объединяя под этим термином различные этапы истории нацизма и результаты фашистской политики, проявившиеся как в самой Германии, так и за ее пределами, — имеет своим истоком социальную неудовлетворенность одиночки, художника-неудачника, некогда жившего в венской ночлежке для мужчин, восторгавшегося операми Ваг-

---

[1] «Франкфуртер рундшау», 1977, 28 мая

нера и исполненного ненависти к «еврейскому переулку».

Естественно, что в фильме не сделано даже слабой попытки дать анализ социально-экономической ситуации в Германии периода, предшествовавшего установлению фашистской диктатуры, в нем не упоминается ни об экономическом кризисе, ни о безработице, ни, тем более, об обострении классовой борьбы, о роли организованного рабочего движения и о том, с какой жестокостью оно было подавлено. Ничего не говорится и о роли крупных промышленников и вермахта, представители которых видели в устранении демократии необходимое условие проведения своей реакционной агрессивной политики, потерпевшей провал в 1918 году после поражения Германии в первой мировой войне. Зато всячески подчеркивается популярность личности Гитлера у населения, причем для объяснения его успеха привлекаются такие иррациональные понятия, как якобы свойственный национальному характеру немцев «изначальный страх», потребность повиноваться тем, кто идет навстречу их ожиданиям (почти буквальная цитата из картины). В качестве импульсов, способствовавших приходу Гитлера к власти, называются «религиозные, чуть ли не эротические побуждения», и киноматериал монтируется таким образом, чтобы создавалось впечатление, будто после установления в стране нацистского режима наступило освобождение от всех страхов и неуверенности, им на смену пришли беззаботное веселье, радость, всеобщий оптимизм.

В свое время Гитлер пытался оправдать оккупацию Австрии и Чехословакии, ссылаясь на кинохронику, запечатлевшую «восторженный прием» (история знает цену подобным инсценировкам. — *Авт.*), оказанный ему населением захваченных стран. То же самое сделано в фильме «Гитлер — карьера».

«Гитлер — карьера» — антисемитская лента не только в той своей части, где упоминается о еврейском населении Вены начала века. Короткие эпизоды, посвященные эмиграции видных деятелей культуры, — с показом портретов Эйнштейна, Траубера, Любича, Рейнгардта и некоторых других писателей и ученых сопровождает следующий комментарий: «Они оставили страну на произвол «народного фронта» и «провинциализма». Поскольку ни один эмигрант-коммунист в картине не показан, политические мотивы эмиграции остаются неясными. Но — не только политические. В фильме о нацизме не нашлось места для напоминания о страшных фактах преследования евреев в «третьем рейхе»: ни погромов, ни знаменитой «хрустальной ночи», ни газовых камер на экране нет. И только ближе к концу, где говорится о событиях 1944 года, есть несколько кадров Освенцима. Но на всем протяжении ленты ни разу не упомянуто о функции антисемитизма в системе фашистских идеологических доктрин.

Показывая строительство автострад и весь этот балаган с «силой через радость», фильм внушает идею, будто восторженное повиновение «фюреру» освобождало людей от страха за будущее, от тревог, тягот, безработицы...

Антикоммунистическая позиция создателей ленты становится ясной уже в прологе, большую часть которого занимает речь Гитлера, в которой тот излагает свои цели. За спиной оратора во всю ширину экрана все время виден лозунг: «Марксизм должен умереть, чтобы возродилась нация».

В некоторых критических статьях о фильме утверждается, что Фест и Хоррендорфер ошиблись, полагая, что словами можно развенчать изображение. Но в действительности они даже и не пытались развенчивать или переосмысливать документальный материал. Напротив, своими комментариями они усиливают его профашистскую направленность.

Лента построена следующим образом.

Пролог (примерно 15 минут).

На экране торжественные марши нацистов, мешанина из рыцарских орденов и свастик. Речь Гитлера.

Из комментария:

«Иногда история любит сконцентрировать себя в одном человеке».

«Он (Гитлер. — *Авт.)* видел себя спасителем попавшего в затруднительное положение мира».

«Его влекло полное единодушие с массами».

«По своей внутренней сути он всегда оставался бедным парнем из провинции».

1. Экспозиция — 1900—1933.

Документальные кадры Вены в начале столетия. Улицы и кафе.

«Ему не было места среди этого блеска».

Еврейские торговцы перед своими магазинами.

«В мешанине рас и народностей бурно растущей метрополии выделяются евреи. От них исходит ужас непонятного, чуждого мира. Это явление рождало в воображении общества кошмарные кровосмесительные картины».

Кадры революции 1918 года. Баварская советская республика.

«В течение некоторого времени власть оставалась без хозяина. Она принадлежала улице. Картины, глубоко напугавшие общественное сознание».

После неудавшегося фашистского путча 1923 года — фотографии из крепости Ландсберг.

«В Ландсберге Гитлер пересмотрел свою тактику».

(Книга «Майн кампф» не упоминается. Очевидно, конкретную теоретическую программу фашизма невозможно было увязать с одержимостью Гитлера отвлеченной идеей «мессианства», на которую постоянно напирают авторы картины.) Развлечения в Берлине 20-х годов — варьете, джаз с неграми-музыкантами. (Как раз то, к чему Гитлер испытывал отвращение.) Прогрессивная культура — фотомонтажи Хартфилда, театр Пискатора или Брехта — как бы и не существовала...

Во главе нацистской партии Гитлер вступает в борьбу за власть. Поездки, перелеты, шествия...

«Он повел борьбу не против сторонников республиканского строя, а против коммунистов».

«Деньги он брал, если они давались без каких-либо условий».

«Он был более современным, более влиятельным, чем какой-либо другой деятель»...

II. На подъеме — 1933—1936.

После назначения Гитлера рейхсканцлером и рукопожатия Гинденбурга зритель видит на экране следующее:

Пожар рейхстага, аресты, выборы в рейхстаг (чрезвычайное законодательство не упоминается), захват профсоюзных зданий, сожжение книг (ни один из авторов сожженных книг не назван), эмигранты, беглое упоминание о концлагерях.

Строительство новых автострад, закладка фундаментов новых построек — и везде при этом Гитлер.

«Он начал трудовые сражения».

Столкновение штурмовиков с армией. Смерть Гинденбурга. Съезд нацистской партии в 1934 году. Разрыв Версальского договора. Картины находящейся под защитой власти «спокойной жизни»... Геринг на детском рождественском празднике, Олимпиада 1936 года.

«Время республики с ее постоянными конфликтами осталось далеко позади».

«Безработица и постоянное унижение были забыты».

«Вся Германия стала для него сценой».

Гитлер во время поездок выступает с речами, повсюду занимаясь безобидной деятельностью.

III. Апогей — 1936—1941.

Пасха 1936 года.

Встреча Гитлера с Муссолини. Мюнхен, 1938 год. Оккупация Судет.

Оккупация Праги. Гитлер в одиночестве отмечает свое 50-летие в Оберзальцберге.

«Европа оказалась перед лицом войны».

Война с Польшей... По одной фразе об оккупации Дании и Норвегии. Праздник победы над Францией. Ни слова о причинах войны, только ее хронология в убыстренном темпе, нанизывание побед и «апогеев».

Неудачи в воздушной войне против Англии. «Теперь Гитлеру нужен успех».

Гитлер вступает в войну с Советским Союзом.

«Это была война, которую он всегда хотел. Борьба с идеологическим противником — коммунизмом».

IV. Перелом — 1941—1944.

(Ни разу не называются цифры погибших на фронтах. Совершенно неожиданно констатируется отрицательный для вермахта баланс военных действий.)

Роммель терпит поражение в Африке. Германия проигрывает подводную войну из-за новой английской радарной системы.

Отряды валлонцев, фламандцев, голландцев, датчан поддерживают фашистский вермахт.

Поражение под Сталинградом — не как поворотный пункт в войне, а как последнее звено в цепи, где победителями названы западные союзники.

Гитлера, который все чаще и чаще вынужден участвовать в государственных похоронах, «теперь охватывает тоска по смерти».

Комментарий, который, начиная с этого момента, дается в прошедшем времени, следующим образом характеризует Гитлера:

«Он не был просто реакционером. Он вел свои войска к тривиально утопическим целям».

«Он был революционером даже тогда, когда думал по-древнефранкски».

Теперь, только теперь, несколько кадров об уничтожении евреев в Освенциме. Гитлер с гигантским макетом планируемой новой столицы «Германиа». Бомбежки. Второй фронт в Нормандии.

V. Катастрофа — 1944—1945.

События 20 июля 1944 года описываются словами нацистского жаргона — как «широко задуманный заговор», который был расстроен благодаря «чуду божественного спасения», снова вселившего в Гитлера веру в свою судьбу.

В быстрой последовательности: «народный суд» Фрейслера, бои в Берлине, сражение за рейхсканцелярию, обгоревший труп Гитлера, уничтожение рейхсканцелярии.

В кадре — падение каменного орла рейха... И далее без всякого перехода: «Наступил конец враждебной человеку системы».

●

Несколько слов о том, как приняла фильм пресса ФРГ.

Большая часть критиков с чувством неприязни, некоторые — сопроводив свое заключение глубоким анализом с четко выраженных антифашистских позиций, с возмущением отвергли картину. Но характерно, что ни одна буржуазная газета не указывает на антикоммунистический характер фильма, на лозунг, появляющийся на экране в самом начале, на возмутительный комментарий к событиям войны против Советского Союза. Критики, выступая в связи с фильмом «Гитлер — карьера», не идут дальше осуждения фашизма. «Противники фашизма, не являющиеся противниками капитализма, с их жалобами на варварство, идущее от варварства, напоминают людей, которые не прочь вкусить от тельца, но не хотят, чтобы его зарезали»[2], — писал Брехт еще в 1935 году...

«Шпигель» отозвался о фильме с похвалой: «...Впервые кинематографисты ФРГ освобождают фюрера, низведенного до уровня киномонстра, от клише антифашистских просветительских фильмов и дают достоверный, историографически убедительный портрет Гитлера и его эпохи. Слишком долго кинематографический портрет Гитлера искажали антифашистские лозунги...» Фест же, пишет «Шпигель», посчитал, что зрители доросли до того, чтобы «измерить всю гениальность великого демагога в правильной перспективе»[3].

Газета «Дойче националь-цайтунг», издающаяся в Мюнхене, дважды занималась фильмом. В первый раз она напала на него справа, так как он для нее еще недостаточно реакционен: «...Диктатор? Конечно. Но диктатор с широкими демократическими полномочиями... Ковентри было не началом, а немецким ответом на террор бомбежек, который начали английские самолеты против таких городов, как Менхенгладбах 10 мая 1940 года, и получивший затем свое завершение 13 февраля 1945 года при уничтожении Дрездена. Таким образом в разделах фильма о войне много ложных утверждений и неправильных толкований, вызывающих у компетентного зрителя негодование, а неподготовленного — вводящих в заблуждение... Он вполне резонно не замалчивает несправедливости концлагерей, показывая в этой связи ряд вызывающих ужас кадров, которые совсем не обязательно счи-

---

[2] Бертольт Брехт. Собр. соч. М., «Искусство». 1965, т. 5, стр. 66.

[3] Хайнц Хене. «Гитлер — карьера». —«Шпигель», 1977, 26 июня.

тать фальшивыми, но он по крайней мере не ласкает любимое дитя наших «развенчивателей прошлого» — ложь о шести миллионах... Вместо этого зрители видят отталкивающую сцену расстрела в Советском Союзе, которая будит неприятные чувства, однако не преследует цель выяснить, кто эти жертвы — невинные гражданские лица или партизаны, совершившие военные преступления» [4].

Спустя две недели «Националь-цайтунг» отреагировала и снова — с возмущением, но на этот раз на критические отзывы о фильме в прессе, совершенно в открытую пользуясь жаргоном штурмовиков: «В своих попытках воспрепятствовать объективному историческому описанию третьего рейха и Гитлера коммунисты и сионисты дуют в одну дуду. Это наглядно проявилось в истерической реакции на фильм Йоахима Феста «Гитлер — карьера»... в красной польской газете «Жиче Варшавы»... Человеческое лицо Гитлера, «если о таковом вообще можно говорить», не должно показываться на Рейне, полагает варшавский бульварный листок, которому было бы лучше заняться не немецким прошлым, а красным польским настоящим» [5].

Я смотрела фильм в одном из западноберлинских кинотеатров, сидя в группе примерно четырнадцатилетних школьников, которые пришли сюда вместе с учительницей. Вначале происходящее на экране почти не интересовало ребят, им было явно скучно во время «фазы подъема» Гитлера, военные же эпизоды они смотрели с интересом и увлечением. «В последней части было здорово!» — таков был комментарий одного ученика.

Из статистики известно, что в ФРГ ребенок в возрасте с пяти до пятнадцати лет видит на киноэкране и экране телевизора примерно 12 тысяч убийств. Восторженная реакция юных зрителей, привыкших к убийствам, была самым потрясающим впечатлением и при просмотре других фильмов о войне. Как-то я смотрела в кинотеатре в Моабите (район Западного Берлина) американский фильм «Битва за Мидуэй» — описание гигантского сражения на море и в воздухе между японскими и американскими войсками. Сражение показано как поворотный момент в ходе войны. Американцы расшифровывают радиограмму японцев о предстоящем нападении на остров Мидуэй, своевременно подтягивают свой флот и наголову разбивают японцев. В военные события вплетена любовная история американского офицера и японской девушки, дающей отцу офицера, генералу, «возможность» для заверения, что он не расист. Фильм, несомненно, нуждается в этом: все американцы высокого роста, мужественные, голубоглазые, а японцы — маленькие и темные, и называют их не иначе как «япошками». Но даже у них находятся слова похвалы героически сражающимся американцам — «они дерутся как самураи». Подобно многим западным фильмам на военную тему эта лента тоже хочет создать впечатление документальности. Она начинается фразой: «Так это было...», датой — 18 апреля 1942 года; в ней есть куски подлинной хроники, она перенасыщена названиями кораблей, именами членов экипажей самолетов, датами, указаниями мест действия и времени и т. д. Естественно, война подается в «чистом виде» — как стихийное бедствие, как «большое приключение для настоящих мужчин», без указания причин ее возникновения, без упоминания целей. Неизменно храбрые офицеры — кровные братья героев вестернов — свободны от всякой идеологии, аполитичны...

Из шести десятков зрителей на дневном сеансе около пятидесяти составляли ребята в возрасте 12—15 лет. Они наслаждались войной как будоражащей сенсацией. При виде падающего самолета, тонущего корабля, горящего заживо человека они ликовали, стучали ногами. Они привыкли наслаждаться зрелищем смерти и страданий на экране, ни о чем не задумываясь. Думать? Их этому не учат!

Не нужно представлять себе дело так, будто кино и телевидение ФРГ только тем и занимаются, что показывают фильмы, в которых содержится апология фашизма. Вспомним, что даже в годы нацистской диктатуры доля открыто пропагандистских фильмов составляла

---

[4] «Дойче националь-цайтунг», 1977, 15 июля.
[5] Там же, 1977, 29 июля.

не столь уж большой процент. Но необходимо учитывать, что фашизация мышления зрителя идет и за счет других фильмов, жестокость которых нарастает из года в год. Миллионный бизнес на страхе, который в 70-е годы приобретает в кинематографе Запада гигантские масштабы, отражает постоянный рост консервативных, реакционных тенденций в общественной жизни капиталистических государств. «Изгоняющий дьявола» (1973), «Землетрясение» (1974), «Ад в поднебесье» (1974), «Челюсти» (1975) — вот лишь немногие, характерные в этом смысле примеры.

●

Передача «Концерт по заявкам», в которой были показаны фрагменты из одноименного нацистского фильма и документальная хроника времен фашизма, комментировалась бывшим директором «Рейхсфильма» Фритцем Хипплером, руководителем отдела кино министерства пропаганды третьего рейха. (В годы войны Хипплер поставил самый гнусный из всех антисемитских фильмов — «Вечный жид».)

Передача началась словами: «Кто может утверждать, что на все времена свободен от подобного искушения?», а заканчивалась вопросом: «Возможно ли сегодня с помощью средств массовой информации способствовать установлению такой же системы — или же сегодняшний зритель достаточно просвещен (чтобы на него невозможно было воздействовать в духе, угодном неофашистам. — *Авт.*)?»

Частичный ответ дают результаты опросов среди учащихся. Настораживает, что имена нацистских вождей для многих молодых зрителей стали синонимами успеха. Ведь слова «карьера» — из фильма о Гитлере, «менеджер» из фильма о Гейдрихе прочно вошли в обиход капиталистического общества.

После просмотра картины «Гитлер — карьера» пятнадцатилетняя Кристина сказала: «Очень хорошо, что молодежь им так восторгалась. Разве не здорово, что все были за него!» Фест успешно и со знанием дела популяризирует биографию Гитлера. В одном из интервью о своей ленте он сказал: «В задачу фильма входит выступить против ложного высокомерия молодых людей, которые временами даже представить себе не могут, как это старики могли клюнуть на Гитлера».

Теперь, наверное, многие могут. После просмотра фильма перед кинотеатром молодые люди отвечали на вопрос, могут ли они представить себе, что Гитлер вернется:

«Я твердо убежден, что это могло бы произойти... если бы ситуация была сходной... мировая война за плечами у людей, всемирный кризис... Если снова прибегнуть к этим средствам, то снова успех обеспечен».

«Я тоже так думаю.. В нашем время есть много молодых людей, у которых нет цели в жизни... а такой человек предлагает цель. Это может случиться в любое время».

В газете «Ди вельт» от 1 июля 1977 года фильм «Гитлер — карьера» назван «попыткой ревизии». «Пришла пора нового видения — на этот раз с учетом научных требований... Похоже, что и сам Фест думает примерно так же, говоря, что его фильм — «это лишь начало, попытка дать представление, возможно более трезво, рационально и объективно». «Значит, можно с уверенностью сказать, что процесс ревизии еще не завершился», — заключает «Ди вельт».

К этому трудно что-либо добавить.

Берлин

Перевод с немецкого Л. Булдакова

Марта Месарош

Рассказываю о себе...

Беседу ведут Д. Масс, Ю. Славич

«Сейчас в Венгрии у женщины-режиссера не существует специфических, дополнительных трудностей при постановке фильма. Проблемы у нас те же, что и у наших коллег мужчин», —



этими словами завершила интервью с нами кинорежиссер Марта Месарош.

Марта Месарош не новичок в кинематографе. Сегодня ее имя ставят в один ряд с ведущими мастерами социалистических стран. На протяжении последних пятнадцати лет документальные и художественные фильмы Марты Месарош с успехом представляют киноискусство Венгрии на международных кинофорумах, принося создателям заслуженные награды. 1961 — почетный диплом за научно-популярный фильм «Сердцебиение» в Падуе; 1963 — диплом за документальный фильм «Неблагополучный возраст города» в Локарно; 1975 — Гран-при «Золотой медведь» в Западном Берлине и Золотая пластинка в Чикаго за художественный фильм «Удочерение» (в советском прокате «Дом на окраине»); 1976 — приз актрисе Лили Монори за лучшую женскую роль в фильме «Девять месяцев» в Тегеране (картина с успехом демонстрировалась на X Международном кинофестивале в Москве); 1978 — Серебряная раковина в Сан-Себастьяне за фильм «Почти как дома».

В 1956 году Марта Месарош защитила режиссерский диплом в Москве, во Всесоюзном государственном институте кинематографии документальным фильмом «Они улыбаются вновь». И хотя она закончила отделение режиссуры игрового фильма (мастерская Михаила Чиаурели), первые десять лет Марта Месарош проработала в документальном кино. Из созданных ею за это время двадцати короткометражных лент выделяется ряд фильмов, так или иначе обозначивших ее творческие подступы к первой художественной картине «Прошедший день». Это, прежде всего, «Любовь» и «Хохолок» — короткометражные документальные фильмы, в основу которых были положены истории детей, оставленных родителями, тоскующих по родительской любви. Это были для Марты Месарош годы накопления жизненного материала, отработки профессиональных навыков, поиска своего творческого лица.

В документальных картинах «Сердцебиение», «27 июля 1963 года, суббота», «Неблагополучный возраст города», «Город художников» уже ощущалась своеобразная индивидуальность молодого режиссера. Почерк Месарош отличало стремление к соединению поэтического представления о мире с честной констатацией каждого конкретного факта, одновременно вскрывающего и светлые и теневые стороны. Особенности метода режиссера нашли свое воплощение в поставленных Мартой Месарош художественных фильмах. Центральной, как бы сквозной, их темой стал поиск нравственного идеала, стремление сделать жизнь духовно богатой, исполненной смысла.

«27 июля 1963 года, суббота» — обычный, солнечный, ничем не примечательный день. Терраса маленькой кондитерской, где расположилась группа юношей и девушек. Они беседуют, спорят, танцуют. Зарождается любовь...

Светлой тональностью, лирикой изобразительного ряда Марта Месарош подчеркивает красоту, романтику вечных, непреходящих

жизненных процессов, человеческих отношений, подсмотренных ею, казалось бы, в обычной жанровой сценке городской жизни. Но сверлящее мозг чувство тревоги не дает зрителю воспринимать фильм как бытовую зарисовку. В последних кадрах картина обретает масштабность, в ее радужную атмосферу властно врывается трагизм недавнего прошлого, национальной истории: здесь, на этой террасе, двадцать лет назад смертью героя погиб один из виднейших участников венгерского антифашистского молодежного движения Эндре Шагвари.

В другом короткометражном документальном фильме «Город художников» Марта Месарош рассказала о придунайском городке Сентэндуре — городке скульпторов, художников, народных мастеров, городке с богатыми художественными традициями, пришедшими из далекой древности. Фильм символизировал единение человека и окружающей его природы. Кстати, интерес к изобразительному искусству не был для Месарош случайным: она всегда находилась под сильным влиянием отца — известного венгерского скульптора Ласло Месарош. В середине 30-х годов он, преследуемый за активное участие в национальном рабочем движении, был вынужден покинуть Венгрию и уехать в Советский Союз.

«Лунный венец», «Не плачьте, красавицы», «Удочерение», «Свободное дыхание», «Девять месяцев», «Их двое», «Почти как дома» — игровые фильмы Марты Месарош. Как правило, они поднимают проблемы материнства, положения женщины в обществе, проблемы взаимоотношений супругов, детей и родителей. Герои фильмов ищут самих себя, свое место в жизни.

Марта Месарош работает сегодня много и интересно. Ее фильмы вызывают волну обсуждений, споров, дискуссий не только в Венгрии, они популярны во многих странах. Застать Марту Месарош дома очень нелегко. Сейчас она снимает в Польше. Интервью, которое приводится ниже, Марта Месарош дала нам в тот день, когда она прилетела в Будапешт на несколько часов из Варшавы.

— Как вы относитесь к своим фильмам, когда работа закончена и картина уже не принадлежит вам, а находится во власти зрителя? Какой из фильмов вам особенно дорог?

— Простите, может быть, это нескромно, но, когда я заканчиваю тот или иной фильм, я о нем забываю. Меня интересует следующий, еще не снятый.

Какая из картин особенно дорога мне? Если говорить о состоянии своем на съемочной площадке, то с самой большой радостью я вспоминаю работу над первым художественным фильмом «Прошедший день». Первая большая работа вообще всегда особенно памятна. Тем более что мой дебют в игровом кино был и дебютом женщины-режиссера в венгерском кинематографе: тогда я была единственной. А сейчас нас пятеро — Юдит Элек, Ливия Дьярмати, Юдит Эмбер, Мара Луттор и я.

— Расскажите о том, как формировались ваши творческие взгляды, что оказало на вас наибольшее влияние.

— Большое влияние на меня оказала славянская культура — русская, польская литература и актеры. Они мне очень близки своим поразительным умением проникнуть в суть создаваемого образа — по-моему, это главное в нашей работе, именно такая тонкая психологическая игра способна передать на экране сложнейшие нюансы человеческих характеров и отношений.

Учась во ВГИКе, я мечтала экранизировать русскую классику, в частности, «Неточку Незванову» Федора Достоевского. Этой мечтой живу до сих пор. Хотелось бы также воссоздать в кино мир героев Куприна, Чехова, Леонова. Мне интересны и современные советские прозаики, например, Распутин, Белов, Астафьев.

Знаю, вы сейчас зададите вопрос о Василии Шукшине. К его творчеству у меня отношение особое. Преклоняюсь перед ним как перед неповторимым писателем и актером. Как режиссера я люблю его несколько меньше, мне кажется, он умер, не успев снять подлинный шедевр, в котором бы до конца выразился его мощный талант.

ВГИК и Чехов для меня нечто целое. У нас



«Их двое»



на курсе в институте был выдающийся педагог Геника — человек, сошедший со страниц рассказов Антона Павловича, — самозабвенный, бескорыстный, преданный педагогическому искусству художник.

А Чиаурели — мастер курса! Как любил он играть! Это была его стихия, его жизнь. Часто бегали мы на параллельный курс, где режиссерам и актерам преподавали Тамара Макарова и Сергей Герасимов. И сейчас я уверена — лучших педагогов по актерскому мастерству я не встречала. Эти годы и были началом моего творческого пути, моего формирования как художника.

А потом — 60-е годы в Венгрии, знаменовавшие появление в нашем кинематографе целой плеяды молодых режиссеров, писателей, сценаристов, которые благодаря своей яркой индивидуальности и самобытности художнической позиции сделали венгерские фильмы предметом международного интереса. Я говорю о Миклоше Янчо, Иштване Гаале, Андраше Коваче, Иштване Сабо, Ференце Коша, Шандоре Шара и других. Я счастлива, что они «впустили» меня в свою творческую «лабораторию». Это был крепкий творческий союз художников. Молодые режиссеры основали тогда студию имени Белы Балаша, что дало возможность многим дебютантам доказать свое право на самостоятельную работу в кино созданием короткометражных фильмов. Мы в то время помогали друг другу очень активно.

— На протяжении многих лет работы в кино вы остаетесь верны проблеме независимости женщин, их свободы, вы показываете на экране взаимоотношения мужчины и женщины. Расскажите, как рождаются темы ваших картин?

— Мои фильмы психологические. Я последовательно и сознательно стараюсь исследовать в них прежде всего неповторимый человеческий характер. Естественно, что женские проблемы меня особенно интересуют, поскольку я женщина. По существу в своих картинах я говорю о повседневной жизни своих современников, но рассматриваю ее особенности под углом зрения «слабого пола». Несомненно, героини моих картин не похожи друг на друга, это разные люди.

В первом моем полнометражном фильме «Прошедший день» я анализировала одиночество девушки, которая ищет своих родителей, а героиня картины «Не плачьте, красавицы» живет в коллективе, у нее есть друзья, брат, жених: она не одинока. Она пытается найти свою индивидуальность, обрести подлинную независимость.

«Свободное дыхание»



Однажды Микеланджело Антониони сказал, что нервная система женщины намного чувствительнее мужской. Я поддерживаю это высказывание, особенно если оно касается женщины-художника. Она может опереться на своеобразное женское восприятие мира, показать жизнь женщины намного глубже, чем ее коллега, режиссер-мужчина. Мне кажется, что идеальной женщиной сейчас может стать лишь та, которая умеет быть женщиной...

Темы моих короткометражных, игровых и документальных фильмов основываются на документах. Для меня важны фигуры характерные, я долго собираю материал, чтобы впоследствии точно передать психологическое состояние героев.

В фильме «Девять месяцев» меня интересовала проблема женской эмансипации. Сюжет довольно прост: герой — ограниченный мужчина, который ищет в свою новую квартиру жену. Она ему необходима как украшение, как тонко подметил один из венгерских критиков, как предмет домашней обстановки. По мнению мужа, женщина, имея на руках ребенка, которого он готов усыновить, не должна работать, учиться. Иного мнения придерживается героиня Юли. Ее сыграла «звезда» венгерского кино нового поколения Лили Монори, а роль Яноша — известный польский актер Ян Новицкий. Эти актеры стали мне очень близки, и я их пригласила в следующие два своих фильма.

Судьба Юли сложная, немало драматических лишений ей приходится пережить. Я попыталась показать реакции молодой женщины на самые различные жизненные ситуации.

В фильме «Их двое» меня интересовали факторы, способные сплотить семью. Картина повествует о судьбе двух супружеских пар, и, конечно, меня больше привлекали в этой истории женские характеры. Обе мои героини живут трудно, потому что в их семьях нет настоящего благополучия, нет тепла. Одна — высокая, спокойная блондинка, исполненная внутренней гармонии (ее играет Марина Влади), другая — нервная, напряженная, как струна скрипки (Лили Монори). Они становятся подругами и начинают борьбу за себя, друг за друга.

Картина не расскажет нам о том, чем окончится эта борьба. Но ясно одно, что две женщины не сдадутся и не дадут друг другу пропасть, они поверили в высочайший смысл искренних человеческих отношений.

Это мой первый «сложный» фильм, так как в нем идет рассказ сразу о двух парах героев.

А в последнем моем фильме «Почти как дома» речь шла о мужчине, который занима-



Марта Мессарош на съемках фильма «Их двое»

ется социологией, английским языком. Он едет работать в Америку, по возвращении на родину его ждут неприятности — оставила жена, нет работы по душе. Мой герой уезжает в деревню, знакомится с десятилетней девочкой, которая живет в большой семье, где для нее нет места. Два человека — взрослый и ребенок, тянутся друг к другу. Их отношения, их дружба приобретают для них особое значение.

— В чем состоит ваш принцип работы над фильмом в съемочный период? Чему вы отдаете предпочтение — готовому сценарному варианту или импровизации на съемочной площадке?

— Я импровизирую, но в определенных ситуациях. Чаще всего это связано с актерами. Так, например, исполняя главную роль в фильме «Их двое», Марина Влади на съемках говорила по-французски или по-русски, Анна Карина в фильме «Почти как дома» — по-французски, Ян Новицкий, сыгравший в трех моих последних фильмах, — по-польски. Интернациональный состав актеров в этих случаях давал мне повод для импровизации. Но в основном я придерживаюсь написанных сценариев. Их я пишу сама или в соавторстве. Последние три были созданы совместно с Илдико Корди.

— В нашем разговоре мы постоянно обращаемся к актерам, к их творчеству. Какой тип актера вам как режиссеру кино ближе всего? Учитываете ли вы мнение актера по поводу трактовки того или иного образа в фильме?

— Я люблю хороших актеров, потому что люблю людей. Молодая венгерская актриса Лили Монори сыграла, как я уже говорила, в трех моих последних картинах. Скажу больше: роль Лили в фильме «Их двое» была написана специально для нее, как и роль Яноша — для польского актера Яна Новицкого.

Для образа Мари в фильме «Их двое» мне необходима была актриса, чьи данные являли бы полную противоположность Лили Монори. Я пришла к мысли снимать Марину Влади: это великолепная актриса, дисциплинированная и взыскательная. Между Лили Монори и Мариной Влади абсолютный контраст. А я именно этого добивалась.

Хочу несколько слов уделить Лили Монори. Она получила актерское образование в Будапеште, сейчас с большим успехом играет в театре в пьесах Шекспира и Достоевского. Это глубокая, внутренне собранная актриса.

Из советских актрис хотела бы работать

«Почти как дома»



с Майей Булгаковой, Маргаритой Тереховой, Ириной Купченко, Натальей Аринбасаровой, Аллой Демидовой, Инной Чуриковой. Из мужчин — с Олегом Табаковым, Евгением Лебедевым, так пронзительно сыгравшим в спектакле Георгия Товстоногова «История лошади». Это очень талантливые, интересные актеры, обладающие огромным творческим потенциалом.

Во время съемок я всегда принимаю все хорошие идеи, кто бы мне их ни предложил — актеры, осветители, гримеры или другие участники группы. Однако самое главное — это «переварить» их, не позволить себе отступить от замысла.

— Сейчас много пишут об игре современного актера. Вы уже упоминали Антониони, нам бы тоже хотелось его процитировать в связи с актерской проблемой. Итальянский режиссер полагает, что задача «актера не в том, чтобы понимать, а в том, чтобы существовать перед камерой». Согласны ли вы с таким положением?

— Актер должен быть умным и требовательным к своей профессии. Я не люблю актеров, существующих перед камерой, я люблю все подлинные, глубокие человеческие проявления. А передать их тонко, прочувствовать их может только актер мыслящий, актер, находящийся в постоянной динамике, развивающийся от образа к образу.

— Существуют ли трудности в современном венгерском кинематографе?

— Одна из самых серьезных проблем — проблема нового зрителя. Я смотрю на своих детей и их друзей. У них хороший вкус, его необходимо развивать и дальше. Но ведь есть контингент зрителей, которые любят фильмы в духе тех, что создавались у нас в 40-х годах, когда в Венгрии выпускалось 50—60 картин «голливудского» типа. Это было страшное кино. К сожалению, у нас и сейчас еще жива так называемая «опереточная» традиция.

К середине 60-х годов зритель значительно вырос — я не стану вдаваться в детали этого сложного социологического процесса, я — не специалист. Хочу лишь напомнить, что именно в этот период фильм стал играть для нашего зрителя такую же важную роль, как литература.

Сейчас мы «бежим» за зрителем, чего не следует делать. И в этом нам «помогает» телевидение, которое очень влияет на вкусы. Фильмы должны иметь успех у разных категорий зрителей — молодых, среднего поколения, убеленных сединами. Здесь есть о чем подумать и нам, художникам.

— А в чем, на ваш взгляд, заключается критерий успеха того или иного фильма?

— Механизм успеха того или иного фильма, на мой взгляд, сегодня никто не знает. Вот, к примеру, американская картина «Звездные войны». Ее делали девять лет, прокатчики в успех не верили, передавали картину из рук в руки, а успех оказался у зрителя грандиозным. А ведь это средненькая сказочка... Это ли не проблема для социологов, для нас, кинематографистов?

Самое важное, что может и что должен сказать режиссер, — это правда, правда о людях, о жизни, о настоящем и прошлом. Для этого художник обязан оставаться честным, он не имеет права на компромисс с совестью. Такой компромисс гибелен для художника, даже для талантливого.

— Что бы вы пожелали своим коллегам по работе?

— Чтобы сутки были заполнены ежеминутно — творческими поисками, мыслями, планами. Чтобы работа была каждый день без простоев. Представьте себе, что творческий человек — писатель, актер, художник, кинорежиссер — не работает пять-шесть лет. Возникают огромные внутренние сложности.

Я встречала, правда, таких режиссеров, которые на вопрос, почему они так долго не снимают, отвечали: собираюсь с мыслями, считаю, что каждая картина должна быть революцией в искусстве. Я в это не верю. Фильм — это и ремесло, которое нарабатывается ежедневно.

— О чем расскажет ваш новый фильм?

— Сюжет его сводится примерно к следующему. В Польшу после двадцатилетней разлуки с родиной возвращается женщина, которая во время второй мировой войны бежала с семьей в Венгрию от фашизма. Родители ее погибли. Она выросла как венгерка. И вот теперь ей тридцать восемь лет, она не знает польского языка, не знает страну, в которой родилась. Фильм начинается с того, что умирает ее лучшая подруга. Моя героиня решает поехать в Польшу. Действие фильма будет разворачиваться в течение трех дней. Я хочу исследовать сложные общественные события через сложность человеческих взаимоотношений.

Главную роль вновь играет Ян Новицкий, а по поводу женской роли я сейчас веду переговоры с Биби Андерсон. В этом фильме будут использованы и некоторые моменты моей биографии. Но это не биографическое произведение.

Каждый человек приходит к такому состоянию, когда его обуревает жажда разобраться в своих воспоминаниях, в своем прошлом, когда появляется необходимость как бы воскресить эпизоды детства, тем самым заставив себя вновь пережить ушедшее. Вот и я ощутила сейчас такую внутреннюю потребность.

Будапешт — Москва

Юрий Комов

Искусство на службе коммерции

Рассказы о голливудских режиссерах

Термин «Голливуд» — это лишь один из синонимов понятия «американское кино». А кино, как деловое предприятие, в Соединенных Штатах — составная большого бизнеса, кинематограф — часть так называемой «индустрии развлечений» (entertainment industry), в которой заняты тысячи людей, специалистов своего дела.

«Профессионалы» — так говорят в Голливуде о тех, кто в полной мере овладел всеми навыками коммерческого кинопроизводства и для кого коммерция неотделима от искусства. К этим профессионалам относят как людей, заявивших о себе своим талантом, так

и киноработников, отличающихся особой деловой оборотистостью. Нередко, впрочем, первое качество перерастает во второе. Или сосуществует с ним. Пытается сосуществовать. Художник в Голливуде — следует подчеркнуть это — стремится к творческой независимости, и деловые люди, те, кто финансирует американский кинематограф, умело направляют это стремление в угодное им русло, памятуя, что и творческий поиск может привести к кассовой находке. «Независимость» голливудских режиссеров, однако, на поверку оказывается весьма относительной, и в рамках коммерческого кино выживают и преуспевают только люди, хорошо знающие законы делового Голливуда и действующие в полном соответствии с ними. Профессионалы...

Именно об этом наш рассказ, в котором фигурируют имена наиболее заметных сегодня, в конце 70-х годов, голливудских режиссеров.

Эти заметки появились не вдруг, они — результат многолетнего пребывания в США, ежедневного общения с американцами, с американской культурой, американским образом жизни.

Однако данный материал — не исследование, а наблюдение. Была редкая возможность наблюдать киномир Америки ежедневно на протяжении ряда лет — на месте явления, как бы изнутри. Отсюда — и информационный, репортерский характер материала.

О «независимых»

Во второй половине 40-х годов, как отмечают американские историки кино, в Голливуде стали появляться созданные самими режиссерами и киноактерами независимые компании по производству фильмов. Как отмечает, например, Роберт Склар[1], в основе этого явления лежали «как практические, так и идеалистические мотивы». Голливудские «звезды», актеры и режиссеры, получали большие гонорары, соответственно — они должны были платить большие налоги. Но, основав независимое кинопроизводство, часть своих доходов они получали уже не только в виде гонораров, но и в виде процентов с участия в деловом предприятии. Иначе говоря, материальный стимул был налицо. А кроме того, у «независимых» появилась возможность работать вне надзора студийной администрации — кинематографисты становились словно сами себе хозяевами.

Цифры тех лет более чем убедительны. Если в 1945 году, по данным, приводимым в различных ежегодниках[2], из 377 лент, выпущенных на экраны Америки, «независимые» составили 38 процентов, в 1946 году из 467 картин их было уже 46 процентов, в 1947 из 486 фильмов — 49 процентов. В 1946 году, отмечал критик Борнмен, «независимые» ленты заполнили значительную часть кинорынка[3]; в 1947 году возникло более ста новых «независимых» компаний[4]. Движение «независимых», таким образом, становилось важной частью работы послевоенного Голливуда, оно развивалось, ширилось.

К 1953 году, отмечает киновед Эндрю Дауди, почти половину проката такой солидной фирмы, как «Уорнер Бразерс», составляли ленты «независимых»[5].

«Положение независимых в Голливуде за последнее десятилетие неуклонно укреплялось, — писал критик Гилберт Селдес в 1956 году, — студии теперь выделяют значительные средства на производство картин, процесс создания которых не контролируют. Это означает, что продюсер, п о к а з а в ш и й, н а ч т о о н с п о с о б е н (разрядка моя. — *Ю. К.*), может предложить студии сюжет, в который он верит, предложить нравящегося ему сценариста, а также режиссера, имя которого может привлечь внимание популярных «звезд»[6].

---

[1] Robert S k l a r. Movie-Made America. A Cultural History of American Movies. Vintage Books, N. Y., 1975, p. 282.

[2] Film Daily Yearbooks.

[3] Ernest B o r n e m a n. Rebellion in Hollywood. A Study in Motion Picture Finance, Harper's, October 1946.

[4] Variety, January, 7, 1948.

[5] Andrew D o w d y. Movies are Better Than Ever. Wide-Screen Memoirs of the Fifties, William Morrow and Company, Inc., N. Y., 1973, p. 179.

[6] Gilbert S e l d e s. The Public Arts, Simon and Schuster. N. Y., 1956, p. 31.

В этой фразе Селдеса — весь «независимый» Голливуд, в сочетании с традиционным, «старым» деловым Голливудом. Здесь и возможность (потенциальная) контролировать свой проект, и необходимость (реальная) предлагать заказчику свой товар. Эти «странные» противоречивые моменты с годами лишь усугублялись. Каждый фильм требовал решения задачи индивидуального финансирования. Банки, как правило, отказывались давать ссуды без заверения, что прокатчиком будущей работы станет одна из крупных студий. Но прокатчики, в свою очередь, давали такое заверение лишь в том случае, когда знали или полагали, что знают, насколько выгодно данное, конкретное кинопроизведение может быть продано. В связи с этим они предъявляли свои требования — это отражалось и на сценарии, и на подборе исполнителей. Иначе говоря, «независимые» начинали все чаще работать по заказу, их усилия исподволь вписывались в традиционные голливудские формулы.

Размышления Мартина Скорсезе

Мартина Скорсезе называют одним из самых талантливых молодых режиссеров США. Имя Скорсезе стало известно в 70-е годы после выхода на экраны страны его ленты «Нищие кварталы». Фильм не являлся очередной кассовой находкой, статистические показатели его прокатной судьбы выглядели, на общем фоне, довольно скромно, но он получил единодушные одобрительные отзывы критики, об авторе заговорили. Произошел один из «американских парадоксов» — мнение критики разошлось со вкусом кинобизнесменов. Чем же это объяснить?

Обратимся к истории выхода ленты на экраны Америки. Вот что рассказывает сам режиссер.

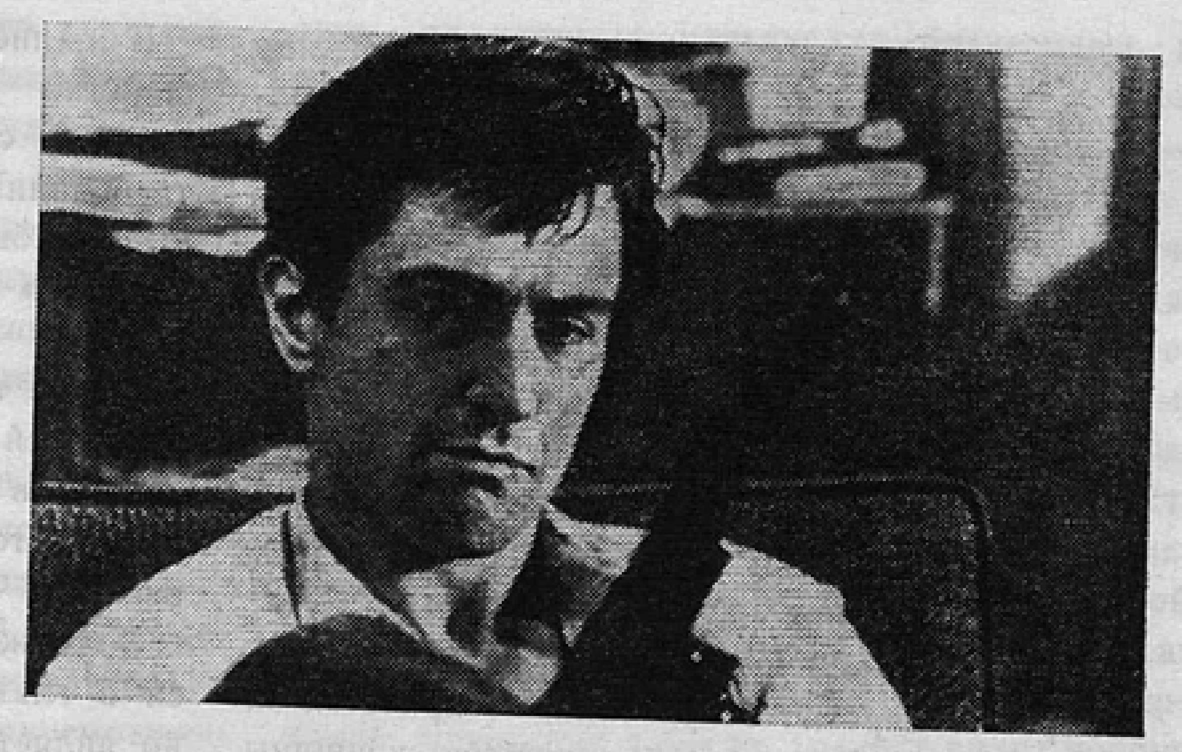
«Нищие кварталы» — лента независимая, но лишь в том смысле, что в ходе работы ни одна из крупных американских киностудий отношения к ней не имела. Много мытарств доставил автору сценарий — неудачи следовали одна за другой, его нигде не брали. Наконец, кинопромышленник Роджер Кормен согласился финансировать проект, выделив 150 тысяч долларов, сумму, по американским киномасштабам, ничтожную. Проект опять оказался на грани забвения, вспоминает Скорсезе, и вдруг Кормен удвоил предполагаемый бюджет. Как оказалось, предприниматель рисковал немногим: Кормен, рассказывает режиссер, вовлек в дело какого-то юнца-миллионера, только что унаследовавшего кучу денег, — так «независимая» картина Скорсезе получила право на существование.

Фильм впервые появился на экранах на одном из нью-йоркских кинофестивалей, понравился (сразу оговоримся: зрители на нью-йоркских фестивалях, проходящих каждую осень, — это аудитория специфическая, в основном люди, занимающиеся кино, следящие за его событиями, иначе говоря, зрители-профессионалы). Ленту посмотрели на студии «Уорнер Бразерс», решили купить; она была пущена в прокат в Нью-Йорке и сделала неплохие сборы в течение первых двух недель демонстрации. Доброжелательно, как мы отмечали, приняла работу и критика. Джон Таплин, продюсер ленты, предложил, исходя из такой благоприятной «деловой» ситуации, выпустить ленту на экраны еще 25 городов Соединенных Штатов. (Интересно, что это, в общем, самый типичный случай прокатной истории среднего американского фильма: Скорсезе отмечает, например, что так же было с картинами Питера Богдановича «Последний киносеанс» и Боба Рафелсона «Пять несложных музыкальных пьес».)

По данным прокатчиков, в это время на экраны не должен был выходить ни один крупный фильм. Следовательно, риск конкуренции уменьшался. «Нищие кварталы» были пущены в широкий прокат по расписанию!

Но вот дальше происходило неожиданное. О фильме стали говорить, он, как это часто бывает в Америке, неожиданно оказался в центре внимания, от «профессиональной» аудитории начал переходить к «массовому» зрителю — и вдруг исчез с экранов. Разочарованные зрители недоумевали, но, привычные ко всему, переключались уже на новые картины

«Таксист»,
режиссер Мартин Скорсезе



(киноконвейер США практически не останавливается). Словом, широкому зрителю «войти» в картину, почувствовать ее по-настоящему — не дали. Что же заставило прокатчиков снять ленту?

«Даже если фильм еще пользуется спросом, он может быть изъят из проката, — раскрывая «секрет», пишет киновед Роберт Склар, — после получения студией-прокатчиком умеренных доходов, с тем чтобы дать дорогу новым лентам...» [7]. На экраны США должен был выйти «Изгоняющий дьявола», картина, обошедшаяся «Уорнер Бразерс» в 14 миллионов долларов; она обязана была сделать сборы (на соответствующую рекламу не скупились), ибо в случае провала «сатанинского» проекта фирма в буквальном смысле могла пойти по миру. О «Нищих кварталах» попросту забыли, «пасынок» студии вышел из большой игры, так как не был запрограммирован в ее компьютерах.

Таким образом судьба «независимой» картины незавидна, если ею не занялись профессионалы кинобизнеса. Бюджет следующей, довольно традиционной, ленты Скорсезе «Алиса здесь больше не живет» составил уже около двух миллионов долларов. Режиссер говорит, что не знал точной суммы, затраченной на ее рекламу, но студия уже «боролась» за фильм, активно занималась его продвижением, ибо вложила в ленту свои средства.

Здесь срабатывали другие законы. Работа делалась не малоизвестным режиссером: Скорсезе уже знали — и киномир и зритель. Принцип бизнесменов от кино оказывался прост — постараться максимально использовать сложившуюся ситуацию и популярность молодого кинематографиста.

Скорсезе вспоминал в беседе со студентами Американского института кино на одном из семинаров, как у администрации компании возникла идея предложить ему сделать картину. Успех «Нищих кварталов» еще не был забыт, и в памяти компьютеров «Уорнер бразерс» это было зафиксировано. Актриса Эллен Берстин, выдвинутая в это время на соискание «Оскара» за исполнение роли в упомянутой нами ленте «Изгоняющий дьявола», как раз получила сценарий «Алисы...», очень понравившийся ей. Профессиональная хватка кинопромышленников сработала мгновенно: восходящая звезда молодого режиссера и почетное (но преходящее — нельзя его упускать) «оскаровское» положение уже известной актрисы стали тем «деловым синтезом», под который выделили средства бизнесмены. Компьютеры подсказывали, что риск не так велик, а процент кассового успеха вполне «проходим». И машина была пущена в ход.

«Нищие кварталы», по голливудским стан-

---

[7] Robert Sklar. Movie-Made America. A Cultural History of American Movies. Vintage Books, N. Y., 1975, p. 290.

дартам, считались картиной «грубоватой», лишенной «кинематографической слаженности». Сценарий «Алисы...», написанный Робертом Гетчелом, для студии был вполне приемлем, выдержан в коммерческой манере. Скорсезе, работая над фильмом, добился бóльшего, выйдя за рамки коммерческого. Его импровизации с актерами, почти документальный стиль отдельных ключевых сцен фильма плюс — съемки на натуре в Аризоне и Мексике позволили внести черты реализма в первоначально запланированный «красивый» рассказ о современной американской женщине.

Героиня Берстин откровенна, не прячется за заумными фразами «освобожденной» женщины или за пустой болтовней, замешанной на душещипательной сентиментальности, характерной для стереотипных голливудских героинь. Образ заземлен, он человечнее и привлекательнее, чем был в сценарии, в нем появились живые, теплые краски. Вот простая деталь: героини американского кино 30-х годов — Розалинд Рассел, Джин Артур, Кэтрин Хепберн, — возвышаясь над обычным, пытались выжить на экране в одиночку. Скорсезе и Берстин показали женщину, нуждающуюся в опоре, мыслящую реальными категориями. Погибает в результате несчастного случая ее муж, рушится семейный, ставший привычным, мир, надо все начинать сначала. Вместе с двенадцатилетним сыном пускается героиня в дорогу, надеясь (может быть, повезет) осуществить мечту юности, забытую в браке, — стать певицей. Но встречает доброго фермера (Криста Кристофферсона) и остается с ним... В этом «хэппи энде», правда, есть что-то и от традиционной трактовки. Скорсезе приходится все-таки пойти на уступки Голливуду. Зрительский успех, конечно, обеспечила ленте не только концовка, но при всей реалистичности отдельных сцен о ней не говорили как о событии. Режиссер медленно входил в «золотую клетку» кинопромышленности. Не столь «искусны» были первые работы — «Нищие кварталы» или документальная лента о родителях режиссера «Итальянские американцы», — но сколь самобытно выглядели они на фоне американской кинопродукции, сколь были оригинальны!..

В «Алисе...» заметны колебания режиссера, попытки удержать шаткое равновесие, сказав свое слово и в то же время удовлетворив требованиям студии (то есть требованиям рынка сбыта), давшей ему «большую голливудскую» работу, открывающую путь к возможной «независимой самостоятельности». Скорсезе как бы балансировал на грани, разделяющей «развлекательность» и «проблемность»; в подобных случаях в Голливуде говорят, что художник работает в «двух измерениях». Что это такое?

Возможно, одной из основных, бросающихся в глаза, характеристик американского кино является то обстоятельство, что киноиндустрия в Соединенных Штатах — это и большой бизнес, и популярное искусство. Существующая в Голливуде система финансирования кинопроизводства, участие банков, деятельность администраторов, требования держателей акций, прокатные и рекламные проблемы, конъюнктуры рынка (внутреннего и внешнего) — все это вопросы любого большого бизнеса. И в то же время конечный продукт «фабрики грез» имеет свою специфику — он все-таки результат творческого процесса.

Кино, как считают в Голливуде, и не может быть чем-то одним — бизнесом или искусством, оно все время — сочетание этих двух, трудно совместимых в принципе компонентов. Так ли это? Пожалуй, в Америке — действительно так. Для категории людей, которых в индустрии развлечений именуют «шоуменами», главное — получить максимальную прибыль. Для художника существуют другие традиционные ценности. Он пытается дать свое истолкование событий, которые либо сам пережил, либо был их свидетелем. Художник хочет выразить себя, донести то, что чувствует, думает, любит, что его переполняет, до других, до массовой аудитории. И, следовательно, интересы шоуменов и художников вроде бы сходятся: если есть массовая аудитория — есть и прибыль.

Но все не так просто. Бизнесменам в конце концов безразличен творческий поиск художника, им гораздо важнее правильно учесть в своих расчетах сложный и далеко не одно-

значный компонент — американского зрителя. При этом администраторы кинокомпаний уверены, что «массовый» зритель рассуждает примерно так: «Что ж, я знаю, эта картина — очередная коммерческая развлекательная поделка, но мне понравилась предыдущая». Исходя из этой формулы, бизнесмены навязывают художникам свои «деловые» идеи и проекты.

Вот лишь один пример. Американцу, развращенному потоком «вседозволенного», в любом фильме необходимы, как считают бизнесмены, «современные» эпизоды. В американском кино 70-х годов стало законом вводить в фильм, даже если это не предусмотрено первоначальным замыслом и сценарием, одну, две, несколько, в зависимости от развития событий и требований продюсеров, сцен насилия или секса. В противном случае лента может даже не выйти на экраны. Мартин Скорсезе вспоминает, что для одного из своих первых фильмов — «Кто там стучится в мою дверь?» — он вынужден был снять «сумасшедшую обнаженную сцену». «Иначе, — говорит Скорсезе, — лента просто не пошла бы в прокат». При этом режиссер обращает внимание на то, что картина снималась в 1968 году (на подходе к «яростным» 70-м) и ему приходилось все-таки прибегать к некоторым уловкам, чтобы смягчить «прямое впечатление» зрителя. «В 1971 году, — продолжает режиссер, — на съемках «Нищих кварталов» мне уже не приходило в голову заниматься этим трюкачеством, хотя, помню, я был несколько смущен и не хотел делать дублей» (слишком откровенных сцен. — *Ю. К*).

Еще более откровенны некоторые эпизоды в картине Скорсезе 1976 года «Таксист». Не прошло и десяти лет, но то, что вызывало сомнения у режиссера раньше, теперь стало нормой: художники и зрители в США давно перешагнули грань «дозволенного», к чему их все время подталкивали шоумены. Фильм Скорсезе по голливудским стандартам вполне коммерческая лента. И при всем том «Таксист» — страшный, реалистичный, разоблачительный фильм. Американское общество и его нравы в картине, как на ладони. В «откровения», на которых настаивали бизнесмены, в сцены секса и насилия режиссер внес и свои размышления об американском обществе — откровения сердца.

Нью-йоркский таксист Травис Бикл — типичный «средний» житель огромного города, предоставленный самому себе, забытый всеми в этом Вавилоне, потерявшийся в нем. Он движется по кругу: идет, останавливается, движется опять — приходит, уходит, пьет, ест, пытается мыслить, иногда радуется жизни. И все это разворачивается — как на огромной рекламе — на фоне «злачных» мест Нью-Йорка: порнографических кинотеатров, притонов, кварталов, погрязших в блуде. Таксист видит вокруг себя тысячи людей, и все они — отбросы общества, ненужное, отвергнутое им сырье. Все они одиноки. (Интересно отметить, что сам Скорсезе считает многие свои работы, в том числе «Таксиста», автобиографичными: режиссер так же одинок в Голливуде, как его герой в Нью-Йорке.)

У таксиста, впрочем, есть прошлое, он был во Вьетнаме, но этот опыт, как и многим американским ветеранам непопулярной войны в действительности (не на экране), не дал ему ничего, кроме психической неуравновешенности, вызванной отчаянными попытками увязать происходившее с какими-то моральными критериями, собственной совестью, наконец, и — невозможностью сделать это, выйти за рамки «среднего», привычного.

В то же время герой (в прекрасном исполнении талантливого Роберта де Ниро) абсолютно уверен, что должен что-то сделать, ведь есть же у него какое-то «предназначение». Наедине с собой он рассуждает, даже анализирует, ведет дневник (как делал это в реальной действительности Артур Бремер, совершивший покушение на сенатора Уоллеса, но, как показало расследование, готовившийся убить любого известного политического деятеля). Таксист готовится убить просто любого человека — преступника или невинного, лицо, наделенное властью, или «лицо в толпе». Собственная травма таксиста, его одиночество выходят за рамки личности: по замыслу авторов, ему так больно, что он

нуждается в том, чтобы причинить боль другим. Образ получается кошмарный в своей реальности, словно взошедший на экран из зрительного зала в обличии «среднего» американца. Режиссер проник в личный мир соотечественника, опустошенного, ищущего опоры и не находящего ее.

А у кинопромышленности свои планы. Следующая работа Скорсезе — мюзикл «Нью-Йорк, Нью-Йорк», где тот же Роберт де Ниро выступает в паре с Лайзой Миннелли. Фильм, вышедший на экраны в 1977 году, — история любви, отношений двух людей. Это рассказ о их случайной встрече, совместной жизни, расставании, о том, что прошлого не вернуть. И в то же время это повесть о двух работниках индустрии развлечений (она — певица, он — музыкант), о том, как их объединяет искусство и разъединяет деловой мир. Финал картины — не традиционный голливудский «хэппи энд», Скорсезе говорит правду: его герои продолжают свой путь (свою карьеру) порознь.

«Стратегия художника, который понимает систему (Голливуда. — *Ю. К.*) и хочет улучшить ее, заключается прежде всего в том, — пишет американский киновед Гортензия Паудемейкер, — чтобы принять стандарты администрации студии, стандарты делания денег, следуя обычным формулам. Затем, постепенно, этот художник может получить возможность творчества для самовыражения» [8].

Подобная «военная хитрость», однако, редко удается. Американские художники мечтают (а некоторые американские киноведы пишут) о несбыточном. На волне успеха очередной картины, на «звездных» крыльях удачи пытаются молодые режиссеры (и актеры) обрести «полную независимость», делать «свои» фильмы. Но рамки популярности, рамки «жанра американского кино», «специфики» аудитории неизбежно сковывают, и как результат появляются либо половинчатые талантливые работы, либо чередующиеся в пестрой последовательности коммерческие поделки и художественные произведения. Внутренняя неудовлетворенность с годами оборачивается цинизмом или просто отчаянием, однако чаще всего и то и другое — по-голливудски — глубоко запрятано и лишь изредка вырывается на поверхность в размышлениях.

Режиссер «личных» фильмов

Ингмар Бергман сказал как-то: «Создание фильма — дело для меня очень л и ч н о е. Это страсть — как голод или жажда. Одни люди выражают себя в книгах, картинах, в том, что покоряют горные вершины, бьют своих детей или танцуют самбу. Я выражаю себя в фильмах» [9].

Ричард Лестер считает, что каждый фильм режиссера — это «его л и ч н о е ви́дение» [10]. А киновед Склар именует «л и ч н ы м и» лентами работы американских авангардистов, продукцию «подпольного» кино («Франкенштейна» Энди Уорхола, «Центральный район» Майка Сноу и другие), причем пишет о них в той главе своей книги, которая озаглавлена «Кино будущего» [11].

Режиссером «личных» фильмов называют в Голливуде Пола Мазурски, автора лент «Алекс в стране чудес», «Боб и Кэрол и Тед и Элис», «Влюбленный Блюм», «Гарри и Тонто», «Следующая остановка: «Гринич-виллидж». Все названные картины Мазурски поставил по собственным сценариям, сам был продюсером и режиссером этих лент. Каждая работа таким образом, по мнению американских кинокритиков, отражает его «личное», оригинальное.

И снова все не так просто и однозначно. О чем фильмы Пола Мазурски?

В ленте 1976 года «Следующая остановка: «Гринич-виллидж» события разворачиваются в 1953 году. Лэрри Лапински (актер Ленни Бейкер), только что закончивший в 22 года

[8] Hortense P o w d e r m a k e r. Hollywood. The Dream Factory: Little, Brown and Company, Boston, 1950, p. 294.

[9] Ian J a r v i e. Notes on the Films of Ingmar Bergman. Film Journal, November 1959.

[10] Joseph G e l m i s. The Film Director as Superstar, Doubleday and Company, Inc., N. Y. 1970, p. xi.

[11] Robert S k l a r. Movie-Made America. A Cultural History of American Movies. Vintage Books, N. Y., 1975, pp. 305—317.

«Нью-Йорк, Нью-Йорк», режиссер Мартин Скорсезе



колледж, начинает самостоятельную жизнь, «открывает» Америку. Он переселяется из привычного мирка квартиры родителей в Бруклине в небольшую комнатушку в богемном районе Нью-Йорка — Гринич-виллидж, пристанище молодых талантов, обитель наркоманов, гомосексуалистов и «возвышенных душ». Лэрри мечтает стать актером. Вокруг него постоянно говорят об искусстве, платонически любят и ищут плотских удовольствий, существуют бездумно, философствуют, кончают жизнь самоубийством. Фильм задуман как исследование человеческого характера (сам режиссер любит называть свои ленты «человеческими комедиями»), перед нами раскрывается внутренний мир героя, его будни и праздники, опыт приобщения к жизни за стенами покойной «американской мечты».

В другой картине режиссера — «Алекс в стране чудес» (в самом названии содержится едкое сравнение: как много странных вещей открыла для себя Алиса в волшебно-реальном мире, нарисованном Льюисом Кэрроллом) — действие разворачивается также в знакомой режиссеру обстановке «киношного» Лос-Анджелеса. «Это фильм об успехе, — говорит сам Мазурски, — о Голливуде и о желании стать художником... приходящем в соприкосновение с той системой, что существует в Соединенных Штатах. Это фильм о том, как выжить, продавая свой талант».

Мазурски весьма резко выступает против голливудской системы. Режиссер справедливо полагает, что мысли художника нет простора в узких коридорах кассовых «жанров» кинематографа США, где последние десять лет «властвуют насилие и секс в их крайнем выражении».

Кроме этих тенденций, в кинопромышленности, считает Мазурски, существует целый свод неписаных, но устоявшихся норм, регулирующих бизнес. Чрезвычайно трудно режиссеру, пришедшему на студию со своим замыслом, бороться с администрацией, выдвигающей, например, требование обязательного привлечения к участию в картине той или иной кинозвезды. По мнению любого американского бизнесмена от кино, это почти необходимый элемент кассовости будущего произведения искусства; по мысли режиссера, это — нередко ограничение авторского замысла, ибо «звезда» вносит в образ свои характерные стереотипы, изменяет его [12].

[12] Некоторые американские киноведы склонны даже называть «личными» фильмами картины с участием «суперзвезд» (Редфорда, Ньюмена, Стрейзанд), накладывающих свой неизгладимый отпечаток на кинопроизведение. Г. Джовет, например, относит к числу «личных» картины «Афера» и «Такими мы были» (Garth Jowett, Film. The Democratic Art, Little, Brown and Company, Boston, 1976, p. 451).

Мазурски лишь в фильме «Боб и Кэрол и Тед и Элис» использовал по настоянию заказчика нескольких «звезд» (Натали Вуд и Эллиота Гулда в паре с не менее известными Дайан Кеннон и Робертом Калпом). В этом фильме 1969 года Мазурски еще до «пика» «порнографической волны», начинавшей захлестывать американское кино, ставил вопросы современной морали «свободного общества». «Массовый зритель», на что и рассчитывали прокатчики, увидел в ленте только комедию о нескончаемых похождениях прожигающих жизнь двух «средних» калифорнийских семей, увидел, как проявляется их «собственная свобода» — в сексуальных приключениях на стороне, курении марихуаны и «откровенных» излияниях по поводу интимных отношений. «Послание» (в Америке любят это слово: message) режиссера, однако, дошедшее до американской критики и «профессионального» зрителя, имело другой смысл: опустошенное общество, навязывающее своим членам философию без будущего, не одерживает победы; расчет на инстинкты не оправдывает себя. Людей запутали, одурманили, но их сознание не смогли полностью приглушить. Они оказывают сопротивление. И хотя происходит это у героев Мазурски стихийно, они все-таки не могут перешагнуть «барьер остаточной порядочности», на что их толкает окружающая среда. В заключительном кадре фильма (почти символическом — редкий прием у Мазурски) похотливые, блудливые лица людей, проходящих рядом и не замечающих друг друга. Они чужие в этом искусственном мире «вседозволенности»: одиночество — вот единственный критерий, определяющий существование в замкнутом пространстве надуманных диких и противных человеческому естеству фантазий.

Интересен этот «двойной уровень» восприятия картин Мазурски: получается, что режиссер делает общественно полезные ленты, но — для «элиты», и развлекательные — «на потребу», для рядового зрителя.

Протест Мазурски против тирании администраторов и бизнесменов слишком... индивидуален. Режиссер нередко совершает старую ошибку, пытаясь в одиночку сладить с гигантом кинобизнеса. Обращаясь к студентам Американского института кино, Мазурски говорил, например, так: «Вас, будущих кинематографистов, должно прежде всего интересовать не то, почему Голливуд следует тем или иным стандартам, но что вы сами можете сделать, что вы хотите делать, почему вы считаете, что вы должны делать это, а не то, что они хотят. Если вы будете работать с тем, что вам навязывают, — забудьте о собственных картинах».

Итак, по Мазурски, «личные» ленты — это картины, сделанные для целей иных, нежели просто получение прибыли, это выражение индивидуальных творческих устремлений. Но в том-то и дело, что этот тонкий «творческий момент» в Голливуде никогда не был точно определен. И, напротив, всегда было ясно, что коммерческий дух преобладал, преобладает и будет преобладать в американском кино до тех пор, пока бизнесмены стремятся получать прибыль. Именно поиски максимальной прибыли способствуют проведению кинопромышленниками «гибкой» политики. Свежую идею покупают на корню, поощряют художника к эксперименту, но осторожно — профессионально — подправляют, нивелируют его поиск. Авторы картин оказываются нередко свободными в узком пространстве удобного и прибыльного кинематографа. Они вольны в своих вариациях, коль скоро зритель их покупает, но неизменно лишены права говорить в полный голос.

Деловые люди предоставляли и будут предоставлять художникам право творить, но, разумеется, в рамках «допустимого риска». Поиск художника — это ведь и их поиск: поиск новых рынков, новых возможностей, больших прибылей. Именно поэтому могут существовать в системе кинокоммерции «личные» фильмы.

Мы опять подошли к столкновению творческой индивидуальности художника с деловой хваткой кинопромышленника. В поисках работы, в желании прорваться к «независимости» молодые кинематографисты нередко берутся за любую халтуру. «Большинство из моих пока безвестных коллег, — говорит Мазурски, — просто хотят осуществить постанов-

ку фильма. Они хотят работать. По-моему, кинопромышленники становятся участниками какого-то заговора, когда заявляют: «Мы не позволим режиссерам делать «личные» фильмы». Цель кинопромышленников ясна — делать деньги».

И с этой точки зрения, кстати, многие студии считают фильмы Мазурски «рентабельными» только в силу сравнительной их дешевизны. Бюджет известной ленты «Гарри и Тонто», за исполнение главной роли в которой актер Арт Карни получил «Оскара», составил всего 1,3 миллиона долларов, «Влюбленный Блюм» обошелся в 2,3 миллиона, «Боб и Кэрол и Тэд и Элис» — в 2,2 миллиона. Сборы превысили расходы, процент на вложенный капитал промышленниками был получен. И здесь, по мнению самого Мазурски, «секрет» того, что создатели «личных» картин перестают быть такой уж большой редкостью в США. Но в конечном итоге, констатирует режиссер, выигрывают все же студии, ибо они диктуют основные правила киноигры.

Бизнесмены делают ставки на «личные» фильмы Мазурски не наобум, но исходя из статистически проверенных критериев. С каждым годом в кинематографе США увеличиваются кассовые шансы одной или нескольких картин, увеличиваются на общем фоне уменьшения этих же шансов у целого ряда лент. Так, если в первой половине 1970 года 10 наиболее кассовых фильмов сделали 31 процент всех сборов, то в 1972 году 25 фильмов дали 48 процентов всех поступлений [13].

«Есть лишь одна причина, — говорит Мазурски, — по которой киностудии делают фильмы. Деньги. Других причин для них не существует. Если выпущенная продукция вдруг оказывается произведением искусства, это не потому, что администраторы студий внезапно решили сделать совершенный с художественной точки зрения фильм. Однако их и винить-то нельзя, — заключает Мазурски, — они делают бизнес».

Естественно, на службе американских кинокорпораций часть художников постепенно развращается, становясь придатком коммерческой машины. «Личное» отступает на второй план (хотя и пытается сохранить себя), оно выходит на конвейер, подается в машину, вводится в компьютер, становится частью процесса обработки сознания американцев с помощью новейших — в век технического прогресса — кинотрюков и обслуживающей их творческой



Реклама фильма «Нэшвилл» в газете «Нью-Йорк таймс»

---

[13] Дается по Michael F. Mayer. The Film Industries, Hastings House, N. Y., 1973, p. 199. См. также «Variety», May 9, 1973.

мысли. Искусство в США остается отданным на откуп рыночному спросу.

Встречи с Робертом Олтменом

В Голливуде Роберта Олтмена считают самым «молодым» (режиссеру за пятьдесят), самым «независимым» и самым оригинальным режиссером в рамках коммерческого кино. В то же время Олтмен, пожалуй, наиболее зоркий наблюдатель американского общества, его исследователь и критик. Причем, как отмечают многие, Олтмен — исследователь привилегированный, имеющий связи с кинопромышленностью, располагающий техникой, актерами, деньгами. Словом, мнений о нем существует много и самых разнообразных; в этом я убедился и в Лос-Анджелесе и в Нью-Йорке, где встречался и беседовал с поклонниками и критиками Олтмена, с самим режиссером.

Работы Роберта Олтмена — и «MASH», и «Нэшвилл», и «Баффало Билл» — это пристальное изучение «американского образа жизни», американцев. Герои фильмов Олтмена — неудачники, люди, некогда верившие в миф об «американской мечте» и обманутые, люди, глубоко разочарованные, запутавшиеся в реальном и выдуманном, в полуправдах и лживых символах «общества потребителей», заблудившиеся в огнях рекламы, в путаных и пестрых коридорах «удачи по-американски».

Буржуазной американской критике не нравится настойчивость Олтмена-исследователя: раздражает его одержимость, стремление обнажить социальные причины бедствий, которые выпадают на долю его героев.

В Голливуде творческая последовательность — не добродетель, большинство «респектабельных» режиссеров довольствуются простым заказом кинопромышленников. Число серьезных лент невелико, как, впрочем, и вообще нечасты выступления крупных художников кино. Олтмен здесь — исключение.

Режиссер обладает талантом заставлять зрителя думать, и это при том, что бизнесмены от кино рассчитывают на его таланте делать деньги. Фильмы Олтмена полны реальных, невыдуманных ситуаций, а сценарные наброски будущих лент он считает не больше чем «ходким товаром» при торге с теми, кто финансирует его работы с намерением заработать, вложив капитал. На съемках Олтмен отдает предпочтение импровизации, «внутреннему» замыслу. В то же время его картины отличаются стройностью композиции, в них проступают черты эпического стиля[14]. Олтмен вообще режиссер повествовательного плана. Особенно ясно это его качество проявилось, пожалуй, в фильме «Нэшвилл», сложной, необычной для американского экрана эпической ленте.

Нэшвилл — город в штате Теннесси, куда стекаются со всех концов страны исполнители и музыканты в надежде прославиться. В масштабах Америки Нэшвилл постепенно становится своего рода музыкальным Голливудом. И зритель в этом «городе кратковременного успеха», как называет его сам Олтмен, самый разнообразный, часто не находящий себе применения, отсчитывающий серые будни человек. Фильм Олтмена вскрывает одну из самых сложных моральных проблем Америки — тщетную погоню американцев за счастьем, понимаемым в обществе наживы исключительно как личный успех, как благополучие. Другая проблема — это утрата иллюзий и связанная с этим потерянность людей, запутавшихся в хаосе многоликого «свободного» общества.

Выбор Нэшвилла в качестве смыслового фона фильма сам Олтмен объясняет тем, что в этом городе сходится «кочевая» жизнь всей страны, здесь «выражено настроение нации» (Олтмен передает его в тридцати семи песнях, звучащих в картине). Лента прямо-таки соткана из разных мелодий и разных — но в сущности похожих — судеб множества персонажей. Известная всей стране певица, доведенная погоней за славой до состояния экзальтированной невменяемости, и девчушка, прибывшая в Нэшвилл среди тысяч ей подобных, чтобы попытать счастье: в финале, подхватив микрофон, выпавший из рук бессмысленно погиб-

[1] Олтмен — пишущий режиссер. В его активе — сценарий фильма «Образы», работа вместе с Аланом Рудольфом над сценариями «Баффало Билла» (по мотивам бродвейской пьесы Артура Копита) и «Завтрака чемпионов» (по известному произведению Курта Воннегута).

шей актрисы, она отчаянно — с надрывом, на всю площадь, запруженную обезумевшей толпой, на весь музыкальный город, как будто потрясенный фальшивой нотой, на всю страну, забывшуюся в трансе и вдруг очнувшуюся, прозревшую, — изливает всю безнадежность своего положения, даже не поет, а выкрикивает слова песни, как заклинание: «Мне это все равно, меня ничто не заботит». Другая пара: молодой парень, восходящая «поп-звезда», уже развращенный миром наживы, и его «антипод», которого обошла слава, которому отказано во всем, кроме «великой американской мечты» самому стать творцом своего «счастья». И человек утрачивает чувство реального, он растворяется в своих фантазиях, он убивает, ибо не знает другого способа заявить о себе во всеуслышание. Он совершает преступление в Нэшвилле, среди веселых и, как кажется, беззаботных и милых людей: если не здесь, не сейчас произойдет «американское чудо», думает убийца, то где же, где же еще?! Нэшвилл, по мнению режиссера, для многих американцев — «конечная остановка автобуса», говоря словами популярной песни Пола Саймона.

«Я хотел сделать «Нэшвилл», — говорит Олтмен — чтобы изучить наши мифы, и наших героев, и наше лицемерие. Потому что к тому времени, когда мы обычно приступаем к изучению нашего настоящего, оно уже становится прошлым, и правда похоронена так глубоко, что мы даже не можем ее найти. Фильм — не история города, это рассказ о месте «кратковременного успеха». Кроме того, рассказ об исполнителях, их популярности и их шоу и — параллельно — повествование о политических деятелях и их шоу». Олтмен говорит, что картина была для него, в частности, попыткой передать «политический климат Америки».

«Нэшвилл», — продолжает режиссер, — это новый Голливуд, где чувствами людей правят «звезды», музыка и политика, мгновения которых кратки».

«Рассчитан ли этот фильм на молодых американцев?» — спрашиваю я. «Это рассказ о них самих, — говорит режиссер. — Это повествование об американском индивидуализме, в духе которого они были воспитаны, и это плач по нему, ибо надежды американцев оказались обманутыми. Так просто все кажется в Нэшвилле, как и в Голливуде. Вы сходите с автобуса с гитарой в руке, и через два года, если повезет, вы — обладатель бассейна, сделанного в форме гитары.

Музыкальная арена Нэшвилла, столицы «кантри-мюзик», дает молодежи возможность без особых усилий завоевать огромный успех или по крайней мере почувствовать себя причастным к нему. Как раз такая же ситуация у нас сейчас в политических кругах — самые популярные из политических деятелей просто повторяют одни и те же фразы. А мы и не слушаем — так, спустя несколько мгновений, мы не обращаем внимания на слова песен, что поются в Нэшвилле».

В картине режиссера новеллы переходят одна в другую — практически без главных героев, все действующие лица в фильме — «герои», шагнувшие за рампу из зрительного зала. И когда в финале один из них вдруг выбрасывает руку с пистолетом и начинает стрелять в исполнителей на эстраде, зритель недоумевает. Почему, спрашивает он, этот молодой парень вдруг убивает актрису?

«Вот здесь-то, — утверждает Олтмен, — и ответ на все вопросы. Нация уже привыкла к тому, что убивают политических деятелей, поборников социальных преобразований, что убивают, наконец, просто так — людей на улицах Америки. Общество, потеряв мечту, начинает жить по законам безысходности, смещаются все критерии».

Некоторые американские деятели кино называли «Нэшвилл» «наиболее оригинальным американским фильмом» 70-х годов, удивляясь при этом, почему картина Олтмена получилась именно такой. Думается, «Нэшвилл» закономерно вырос из предыдущих работ режиссера. Антивоенный по своей направленности фильм «MASH» представлял зрителю двух героев — «смешных неудачников» Траппера Джона (Эллиот Гулд) и Хоуки (Дональд Сазерленд). Они очень часто не понимали, что с ними происходит, почему они оказались в Корее, где идет война. Такое же состояние «неведения» переживали герои ленты «Воры, как мы», расска-

зывающей о судьбе «романтичных» грабителей (на манер Бонни и Клайда) в 30-е годы. Наконец, в «Калифорнии на двоих» герои Джорджа Сигала и Эллиота Гулда в финале убеждались, что «счастье», к которому они стремились, пытаясь выиграть его в рулетку, оказалось мифом — хотя и лежит перед ними в виде пачек зеленых банкнот.

Когда охватываешь взглядом все работы режиссера, кажется, что ты присутствуешь на параде, в котором марширует вся Америка.

Вот еще один герой Олтмена — Баффало Билл (в ленте 1976 года), стареющая «звезда», который сам давно поверил в те легенды, что ходят о его бурной юности, когда он якобы покорял индейцев. Баффало Билл (в исполнении Пола Ньюмена) — это «типичный» американец, сформировавшийся «в пути», когда создавались критерии «свободного» общества. Герой утверждает, что его фантазии — это реальная действительность, он глубоко уверен в этом.

Он приглашает вождя сиу Сидящего Быка принять участие в шоу со своими людьми, объясняет ему правила игры, удивляется, когда Сидящий Бык предлагает разыграть сцену нападения белых на индейское поселение и жестокое избиение всех, кто в нем находился, свидетелями и жертвами чего не раз были сиу. У Билла правда Сидящего Быка вызывает недоумение, она становится для него не откровением, а очередной «несценичной», не вписывающейся в рамки шоу легендой. «У меня лучшее чувство истории», — говорит Билл, и эта программная фраза звучит не цинично, но наивно: герой живет по другим законам, чем Сидящий Бык, он существует в другом измерении, у него прежде всего «лучшее чувство шоу».

Пять лет спустя вождя сиу, «последнего из мудрых лидеров своего народа», умерщвляют в резервации. Продюсер Билла (его играет Джоэль Грей) и ближайшее окружение решают, что не стоит сообщать ему об этом, «отвлекать звезду по пустякам». Это, с их точки зрения, единственно правильное решение, ибо может рухнуть — придя в столкновение с жестокой американской реальностью — весь карточный домик шоу, зиждущийся на «невинной вере» Билла в фальшивую легенду.

Время действия картины — 1885 год, и мир ленты, казалось бы, сосредоточен в рамках шоу первой «великой звезды» новой отрасли бизнеса: Уильям Коди — «Баффало Билл» представляет на суд американцев и им на потеху свою программу «Дикий Запад Баффало Билла». Это «Диснейлэнд XIX века», куда зритель валом валит, чтобы увидеть сражение с индейцами, укрощение быков, смелых ковбоев, словом, всю американскую историю в ее кратком популярном изложении.

Фильм Олтмена, сделанный в манере «театр — как жизнь», — это фактически рассказ о том, как *делалась* американская история, как рождались и умирали герои нации, подлинные и выдуманные, кумиры и идеалы, «шоузвезды» и президенты, как возникал миф американского государства. «Это мой подарок к 200-летию», — шутил Олтмен...

«Что же нам делать с Робертом Олтменом?» — спрашивали американские критики после выхода в 1976 году на экраны США «Баффало Билла». — Он никак не хочет вписываться в рамки кинопромышленности, не хочет потакать «массовому» зрителю». Официальной критике претила «нетрадиционность» Олтмена. Ленты Олтмена объявляли «коммерчески неприемлемыми», «честолюбивыми» проектами. Нельзя не отметить их свежесть и оригинальность, говорили многие, они удивительны, но шокируют, ибо «навязывают» мысль...

«Баффало Билл», как и «Нэшвилл», — полотна, как мы отмечали, эпические. Об этом свидетельствует и продолжительность фильмов. Помощники Олтмена говорили мне, что просмотр первого варианта «Нэшвилла» длился шесть с половиной часов[15]. На экраны вышла трехчасовая лента. Остальное вырезали на студии «Парамаунт», прокатывавшей картину. «Но они не вырезали ее сущность», — заметил Олтмен.

С «Баффало Биллом» дело обстояло иначе. Кинопромышленник Дино де Лаурентис, сок-

[15] Другую картину — фильм «Рэгтайм» — Олтмен собирался делать в двух частях (по три часа каждая), с тем чтобы в дальнейшем — в телеварианте — продолжительность ленты могла быть увеличена до десяти часов.



Актриса Лили Томлин, снимавшаяся в фильме «Нэшвилл»

ращая ленту, искажал ее смысл. Конфликт его с Олтменом был неизбежен.

В июне 1976 года стало известно, что де Лаурентис отстранил Роберта Олтмена от работы над следующей их картиной «Рэгтайм».

Сам режиссер так объясняет причину разрыва: «Лаурентису не понравился «Баффало Билл», он просил меня внести в фильм значительные изменения. Я пошел на некоторые уступки, но в конце концов это мой фильм, и я обязан выпустить его на экраны в том виде, в каком диктует мне моя совесть».

Далее Олтмен пояснял, что работал над «Рэгтаймом» вместе с автором известной книги Доктороу («Иностранная литература» опубликовала роман в 1978 году) уже более года, и не скрывал, что расстроен решением Лаурентиса, который купил права на экранизацию. «Конечно, я разочарован, — говорил Олтмен, — и чувствую себя неважно: это слишком больно, чтобы смеяться, и я слишком стар, чтобы плакать. А главное — вопрос не в расхождении взглядов двух художников, все дело в деньгах».

«Баффало Билл» в конце концов сделал прокатные сборы. Однако, как рассуждают в США многие деятели кино, лучше сделать «фильм-фиаско» по заказу, чем «фильм-успех» по собственному, независимому замыслу. В Голливуде, как правило, не признают независимость настоящих художников, для них даже подобрали более удобную характеристику — «эксцентричные». Этот термин хорошо вписывается в лексикон киномира, «где все люди немножко сумасшедшие». Эксцентричность — не независимость — неотъемлемая часть «легенды Голливуда».

По мнению де Лаурентиса и официальной критики, Олтмен экспериментировал «на грани возможностей коммерческого кино», выходил за его рамки, а это, по правилам кинопромышленности, опасный симптом. В США так, как Олтмен, работают немногие... «Практичность» многих современных американских кинематографистов становится сегодня довольно распространенным явлением. Их вдохновляет пример Фрэнсиса Форда Копполы, Уильяма Фридкина, Стивена Спилберга. Расскажем и о них.

«Деловые режиссеры» Голливуда

Фрэнсис Форд Коппола говорит, что с неохотой работал над второй частью «Крестного отца». На вопрос, почему он в таком случае этим занимался, Коппола ответил: «Чтобы развязать себе руки для других лент».

Итак, по собственному признанию Копполы, «Крестный отец» оказался для него, с одной стороны, «творческой находкой, позволив обрести некоторую независимость», с другой — «крестом», который он вынужден был нести, дабы успешно осуществить дру-

гие свои проекты. Режиссер признает, что вторую часть «эпоса мафии» он делал уже «впопыхах, ибо меня подгоняла администрация студии — картина должна была выйти на экраны к рождеству». «Ленту, которая обошлась в 13 миллионов, — продолжает Коппола, — я делал как коммерческий, второразрядный фильм». Режиссер шутил, говоря, что не знает еще, придется ли ему работать над третьей частью «Крестного отца», сочтет ли это рентабельным администрация студии, но у него уже есть собственные планы, на реализацию которых понадобятся значительные средства.

Коппола, обеспечив себе в определенном смысле «творческую базу», энергично принялся за интересовавшие его проекты. В 1978 году он заканчивал работу над новым фильмом «Апокалипсис сегодня».

Следует сразу подчеркнуть, что картина эта продемонстрировала эволюцию Копполы, его превращение в подлинного голливудского профессионала, который работает по стандартам индустрии развлечений.

Началось все вроде с чисто «технических» моментов. Проект должен был стать, по замечанию самого режиссера, «грандиозным» — на его осуществление планировалось около 15 миллионов долларов. Лента снималась в обстановке секретности (модное в сегодняшнем Голливуде явление — часть предварительной рекламной кампании): репортеров не приглашали, актеров просили никаких интервью, относящихся к фильму, не давать. Вообще рекламе уделялось самое серьезное внимание, занимались ею профессионалы своего дела — Рефшун и Кэддл, организовавшие в недалеком прошлом избирательную кампанию президента Картера. Итак, «технические» формальности «обыкновенного Голливуда» были соблюдены: Коппола пошел по «официальному» пути, ибо «большой фильм» этого требовал. В этом плане перешагнуть в мир профессионалов было нетрудно.

Не так просто было, однако, решить, *какой же фильм делать.* По замыслу, картина должна была явиться второй в американском кинематографе лентой о войне во Вьетнаме (первая — печально известный «патриотический» фильм «Зеленые береты»). Тема эта никогда не была популярной в США. Копполе, который хотел сделать антивоенный, разоблачительный фильм, сразу пришлось столкнуться с негативным отношением к проекту на крупных студиях. И первоначальный вариант претерпел значительные изменения.

Первоначальный замысел картины возник не у Копполы: еще в 1969 году к работе над сценарием по мотивам произведения Джозефа Конрада «Сердце тьмы» приступил Джон Милиус. Он решил модернизировать новеллу Конрада (повествующую о торговце слоновой костью, который пытается стать белым богом, предметом поклонения дикарей), перенести действие во Вьетнам. Молодой, тогда еще мало кому известный режиссер Джордж Лукас хотел ставить фильм. На каком-то этапе Коппола, продюсер ленты, решил поднять скромный проект на высоту, сам осуществить его режиссуру, сделав картину, по собственному заявлению, «сильным либеральным посланием», лентой, разоблачающей преступления американских вояк, показывающей их внутреннюю деградацию. Это будет фильм о «цивилизации, впадающей в варварство», говорил Коппола, «фильм, в котором нет героев».

Милиус, однако, не разделял точки зрения Копполы, хотя внешне его высказывания звучали очень похоже: «Это злой, черный сценарий, — говорил он, — это — как спуск в ад, потеря всякого чувства цивилизации. Лента может стать фильмом, рисующим насилие, какого еще никто не видел».

«...Какого еще никто не видел...» Фильм должен был поражать воображение. Но каким образом? И вот после многих дискуссий возникло компромиссное решение: авторы картины не ставили теперь задачу сделать фильм «политическим заявлением», они хотели лишь «сконцентрироваться на показе достигшей гипертрофированных размеров безумной идеи, владеющей главным героем, чья безудержная жажда власти, поклонения

приводит его к выводу (и заставляет действовать во имя осуществления своих замыслов), что ради задуманного стоит полностью порвать все связи с цивилизованным миром».

Заметим, что для Копполы тема эта не была чем-то новым, подходы к ней он развивал уже в обоих «Крестных отцах». Итак, план работы был продуман, настало время действовать. Голливудские студии настороженно отнеслись к «вьетнамскому» проекту, но Коппола и его коллеги не отступали; их усилия, тактические лавирования наконец дали результаты: в 1975 году было достигнуто соглашение с компанией «Юнайтед артистс». Бюджет ленты определили в 12 миллионов долларов, доля «Юнайтед артистс» должна была составлять, однако, лишь 7,5 миллиона, остальные средства Копполе предлагалось обеспечить самостоятельно.

Наступал следующий этап подготовки «профессионального» фильма: «Как заставить банки раскошелиться?» Естественно, речь сразу зашла о «звездах»: если они будут в фильме, тогда получение кредита станет более простым делом. Марлон Брандо с самого начала представлялся идеальной кандидатурой на роль главного героя — полковника Курца, который, высадившись с вертолета в джунглях и обосновавшись в древнем полуразрушенном храме, становится Великим Белым Богом туземцев. При заключении соглашения Коппола обещал «Юнайтед артистс» привлечь к работе в картине и Стива Маккуина. Ему предложили роль полковника Уилларда, другого бравого вояки, которому военные чины, обеспокоенные самостоятельными действиями новоявленного Белого Бога, приказывают ликвидировать «сумасшедшего». Маккуин согласился, но запросил гонорар в три миллиона долларов. Коппола готов был предложить актеру лишь половину этой суммы. Сделка не состоялась. В игру мгновенно вступили строгие правила делового Голливуда: Коппола вынужден был вернуть часть средств, отпущенных ему «под Маккуина».

Пришлось отказаться от некоторых собственных планов, серьезные работы отодвигались, надо было штамповать ленты развлекательные, ибо они — статья дохода. Возник проект «простого приключенческого, семейного», как говорил сам режиссер, фильма под названием «Черный жеребец». Пришлось подписать с Эн-Би-Си контракт на постановку фантастической телесерии об инопланетянах. Словом, число «деловых» проектов все увеличивалось. Новые черты обретал и сам проект «Апокалипсиса». Копполе понадобились эффектные трюки — без них в «большом фильме» не обойтись. Главный герой уже не умирал тихо, плененный цивилизованными военными, «закрывшими» навсегда его мечту об империи в джунглях (так было в первоначальном варианте сценария), его умерщвляли в жестокой схватке, разворачивавшейся на фоне политых напалмом джунглей, объятых пламенем, падающих строений, деревьев, людей.

Коппола показывал на экране «вакханалию войны — яркие краски, броские и неожиданные крупные планы, — говорит художник картины Том Райт, работавший в свое время с Хичкоком, — он как бы распаляет зрителя, некоторые сцены смотришь, как будто принял сильную дозу наркотиков». Итак, режиссер устремляется по голливудскому «профессиональному» пути. Он уже не может свернуть с него.

А деловые скорости все нарастают. Съемки фильма, проходившие на Филиппинах, потребовали огромных расходов. Непредвиденные обстоятельства, смена актеров, плохие погодные условия, наконец — даже землетрясение, все это, по свидетельству членов съемочной группы, привело к тому, что фильм делался в крайне сложных условиях, бюджет его разбухал. Чтобы довести амбициозный проект до завершения, Копполе пришлось «занять» у «Юнайтед артистс» еще десять (!) миллионов долларов. В качестве обеспечения этого займа режиссер заложил свой дом в Сан-Франциско, землю в округе Напа, другую недвижимую собственность, почти все, чем он владел к этому моменту. (Небольшая «деловая империя» Копполы создана на средства, поступившие от режис-

серских гонораров за двух «Крестных отцов» и доходов Копполы как продюсера популярной ленты Лукаса «Американские граффити».)

Вкладывая в проект собственные деньги, Коппола, казалось бы, покупал свободу — никто не навязывал ему своих идей, все концентрировалось в его руках и в творческом отношении вроде бы окупалось. На деле, однако, получалось иначе. Вкладывая средства, выступая в качестве кинопромышленника, Коппола не мог обходить законы американского бизнеса. Планы режиссера стали претерпевать изменения. Коппола-промышленник не мог вести себя иначе. Метаморфоза происходила разительная. Лучше других о ней совершенно откровенно рассказывает Джон Милиус, автор сценария, так ратовавший за «нейтральное, неполитическое послание».

Милиус признается, что новелла Конрада с самого начала была для него не единственным источником вдохновения. Образ полковника Курца, заявляет Милиус, он срисовывал с некоего Роберта Реолта — из числа «зеленых беретов», орудовавших в Юго-Восточной Азии в конце 60-х годов.

Милиус убедил Копполу, что ему не следует идти на конфликт с Пентагоном, который вначале даже официально отказался оказывать какое-либо содействие работе над картиной (в массовых съемках Копполе приходилось использовать «случайных» людей; военные подразделения, которые так легко одалживало министерство обороны США в свое время для «Зеленых беретов», прославлявших дух американского милитаризма, ему никто не дал).

Для того, чтобы как-то сгладить «неблагоприятное» впечатление, сложившееся в Пентагоне о Копполе и его новой работе, деловым людям необходимо было доказать, что «либерализма» в фильме не будет никакого. Необходимо было громко заявить об этом. Милиус взялся за это — вот тут-то и пригодился бравый вояка Роберт Реолт. «Реолт — великий человек, — провозгласил Милиус, — такие заправские ребята просто необходимы. Они убеждают в целесообразности держать специальные подразделения. Люди, подобные Реолту, могли бы помочь нам выиграть войну. Да мы ее почти и выиграли. Мы проиграли войну не во Вьетнаме, мы проиграли ее в студенческих городках. Мы опозорились. Мы доминдальничались. У нас кишка оказалась тонка. Да и президент наш идет русским на уступки. Мы преспокойно отдаем им теперь Африку. Я уверен, что воплощение таких характеров, как Реолт, — в наше время вещь весьма полезная».

Трудно поверить, что этот оголтелый черносотенный текст принадлежит человеку искусства, коллеге Копполы. Впрочем, его деловой партнер, видимо, почувствовав, что сказал лишнее, тут же оговаривается: да, он верит, что вмешательство США во Вьетнаме было оправдано, но это лишь его «личное» мнение, а картина-то их «аполитична». Курц — Реолт вовсе не призван быть воплощением добра или зла. Это все категории абстрактные. Главное, чтобы фигура героя была колоритна. Вот почему, повторяет Милиус, он с самого начала выступал против желания Копполы сделать пацифистский фильм.

По завершении съемок Милиус вновь делает заявление: «Фрэнсис думал, — говорит автор сценария, — что он либерал, теперь он рассуждает здраво. Как он может быть левым, когда больше всего его занимают сейчас деньги и власть? Он ведь теперь капиталист, не так ли? Миллионов у него хватает. А кроме того, он теперь лично знаком с теми крепкими парнями, что воевали. Он знает, что они не стыдятся этого. И Фрэнсис больше не хочет делать из «Апокалипсиса» либеральное послание...»

Стоп. Вот мы и подошли к главному. Коппола-художник стал Копполой-бизнесменом. Новый фильм обязан теперь сделать сборы (и это существенно меняет творческий подход), иначе в азартной игре автор картины проиграет — а на карту поставлено слишком много.

Сам Коппола признает, что ему хочется не только «успеха художника», но и «успеха

«Баффало Билл»
режиссер Роберт Олтмен



предпринимателя», кроме того, говорит он, «я не прочь стать администратором одной из крупных студий».

Некоторые сегодня в Голливуде считают, что Коппола «слишком энергичен», что его попытки «успеть всюду», сочетать коммерческую деятельность с художественной в итоге приведут к «разрушению его империи»: либо деловое предприятие вылетит в трубу, либо, что более вероятно, оно утратит «независимый» характер, сольется с Голливудом.

Все вышесказанное приводит нас к выводу, что удачливый художник в Голливуде, при всей видимой свободе творчества, по рукам и ногам связан «деловыми соображениями».

То, что художники становятся миллионерами, в общем-то ни о чем не говорит. Страшны ведь не сами деньги, а процесс их делания. Процесс этот имеет свою природу и следует определенным законам. Попав в «колесо большого фильма», режиссер вынужден крутиться вместе с ним. Момент этот отмечают и некоторые киноведы США. «Американский режиссер, — пишет, например, Холлис Алперт, — заключен в рамки «большого фильма», успех для него определяется прежде всего цифрами сборов...» [16].

---

[16] Hollis A l p e r t, The Dreams and the Dreamers. The Macmillan Company. 1962, p. 132.

Итак, творческий процесс неизбежно меняет свой характер, когда на него распространяются законы бизнеса. Художник, который считал, что сможет заработать кучу денег, а потом в е р н у т ь с я к творчеству, неизбежно оказывается обманутым.

●

Мы познакомились еще с одной схемой «независимого» существования художника в американской кинопромышленности. Существуют и другие. Стивен Спилберг, один из режиссеров с именем, во многом приписывает свой успех агенту Гаю Макэвейну. По мнению Спилберга, усилия этого коммерсанта по продаже талантов в итоге дали результаты, но самому режиссеру пришлось-таки «выплатить дань Голливуду» в полной мере.

«Лет десять назад, в 60-е годы, — говорит режиссер, — крупные студии никогда не нанимали для создания картин людей моложе тридцати лет, теперь же они ищут свежую кровь, кинобизнес сегодня все больше ориентируется на молодежь». Администраторы компаний — не всегда консерваторы, они все время в поиске и не прочь заработать не только на опыте, но и на молодости таланта. Пример творческой карьеры Спилберга — яркая иллюстрация двух тенденций, проявляющихся при использовании кинопромышленниками молодежи. В основном в Соединенных Штатах для молодых кинематографистов есть

лишь два «пути наверх»: первый (наиболее респектабельный) — телевидение, второй — работа над порнографическими или просто второразрядными лентами.

Спилбергу отчасти повезло: он работал над «престижными» проектами «Юниверсал», но по сути эти работы для коммерческого телевидения не отличались принципиально от продукции кинематографического конвейера. Так, режиссер поставил несколько эпизодов популярной детективной серии «Коламбо», делал ленты ужасов из «Ночной галереи» и так далее.

Получив этот опыт, отработав приемы «триллеров» на малом экране, Спилберг, с разрешения администрации студии, перенес его на большой экран, поставив знаменитый теперь кассовый фильм «Челюсти». Так родился еще один «деловой режиссер».

И опять здесь был «парадокс». Перед «Челюстями» Спилберг снял «Шугарлендский экспресс», интересный, не лишенный мотивов социального протеста фильм, рассказывающий о судьбах простых американцев в «обществе одиночек». «Я не рассчитывал на кассовый успех этой картины, — говорит Спилберг, — но мне очень хотелось сделать серьезный фильм, потому что сам по себе он являлся важным заявлением о механизме великой американской мечты (разрядка моя. — *Ю. К.*), который может превратить двух невинных людей в знаменитостей и убить их, — об этом моя картина».

Режиссер осуществил свой проект, рассказал о «безумном феномене американской мечты», но администрация студии внесла в оригинальный замысел кое-какие свои коррективы. Во-первых, «деловые» люди настояли на том, чтобы в картине снималась «звезда» — актриса Голди Хон. Причина этого, по суждению Спилберга, заключалась в том, чтобы привлечь «массового» зрителя. «Аудитория Голди Хон, — говорит режиссер, — это аудитория развлекательного фильма». Кроме того, в фильм было включено несколько впечатляющих сцен; преследование героев блюстителями порядка было отснято в духе сенсационной погони. И, наконец, студия оставила за собой право выпустить фильм в прокат, когда сочтет нужным: лента была готова, но ее выдерживали до тех пор, пока не сошли с экрана такие находки других кинокомпаний, как картины «Изгоняющий дьявола» и «Афера». Словом, оригинальный замысел режиссера, работавшего на студию, в его окончательной редакции (даже если кинопромышленники хотят заработать на творческой фантазии художника) не может оформиться без учета многих «деловых» компонентов.

В Голливуде работают и режиссеры типа Уильяма Фридкина («Изгоняющий дьявола», «Французский связной»), которые прямо заявляют, что их не волнуют «личные» фильмы или «ленты-послания». Фридкин делает, по собственному утверждению, «картины на аудиторию». «Меня не интересует, — говорит режиссер, — идея заставить зрителя думать. Я хочу проникнуть на самый животный уровень реакции сознания».

В чем же «парадокс» Фридкина? Послушаем высказывания самого «делового режиссера». «Я живу в сумасшедшем, нереальном мире, — говорит он. — Идет постоянная борьба за то, чтобы сохранить чувство равновесия, здравого смысла, вот почему я хожу в кино, посещаю театры и ем у «Макдональда» [17]. Фридкин считает, что кинематографист должен больше общаться с аудиторией, знать и продолжать изучать ее. По его мнению, большинство американских режиссеров теряют контакт с жизнью, «сгорают после одной-двух картин». Далее — «одна из основных причин, почему так нелегко остаться хорошим режиссером, — продолжает Фридкин, — заключается в следующем: картина приносит вам успех, деньги, вы покупаете дом в Беверли Хиллз, и единственными людьми, кого вы видите каждый день, становятся ваш швейцар, ваш повар и шофер, который отвозит вас на студию. Вы перемещаетесь из кондиционированного пространства дома в кондиционированный автомобиль, из кондиционированного офиса в кондиционированный просмот-

---

[17] Компания «Макдональд», сделавшая бутерброд «хамбургер» любимой едой «среднего» американца.

ровый зал. У вас исчезает возможность погладить собаку на улице или перекинуться двумя словами в баре или в подземке и узнать, чего же хочет зритель. Вот почему большинство режиссеров, — заключает Фридкин, — не понимают, где их аудитория».

Это один уровень рассуждений. Его логичность подтверждают также суждения режиссера о том, что аудитория сама должна делать выводы после просмотра фильма. Мнения при этом могут быть самыми разными. «Я обнаружил, — говорит он, — что те, кто видел «Французского связного», например, расходились в своей оценке фильма. Число людей, которые говорили мне, что это издевательство над полицейскими, ничуть не больше тех, что полагали, что фильм — точная, правдивая история из жизни стражей порядка». Так значит, режиссер хотел сделать все-таки фильм для думающего зрителя, американца, рассуждающего и сопоставляющего свой опыт с событиями, разворачивающимися на экране? «Французский связной» в определенном смысле отвечал этим требованиям. Но мы начали наш разговор о Фридкине с его высказывания о том, что в своих работах он хочет «проникнуть на самый животный уровень реакции сознания» зрителя. И именно в этом плане была сделана следующая его работа — «Изгоняющий дьявола», работа, которой не мог не соблазниться голливудский профессионал [18].

Итак, философия Уильяма Фридкина, «делового» режиссера, зиждется на трезвом анализе аудитории, ее импульсов, с одной стороны, и на циничном — профессиональном — знании «американского образа жизни» — с другой. Режиссер изучает реальность, чтобы укладывать, втискивать ее в рамки «имиджей» кинопромышленности. Зритель интересует его как объект этого процесса, как подопытный. И это еще один вариант «сосуществования» художника с кинобизнесом в США.

●

А что же дальше, спросит читатель, какие новые проекты откроют нам новые стороны активности «деловых режиссеров» Голливуда? Однозначно ответить на этот вопрос трудно. Но пока в их планах все чаще возникает мысль о «побеге из общества». Фридкин заявил после «Изгоняющего дьявола», что будет стараться «придерживаться жанра н а п р я ж е н н о г о (разрядка моя. — *Ю. К.*) фильма». Его картина 1976 года «Колдун» (римейк известной ленты «Плата за страх») подтвердила намерение режиссера, хотя масштабностью, размахом фильм не отличается. Большие надежды Фридкин возлагал на «одну идею» — он планировал посетить район так называемого «Бермудского треугольника», таинственного пространства в Атлантическом океане, исследование которого ведут ученые, и, возможно, снять фильм об этом феномене (может быть, очередной фильм-сенсацию).

Аналогичным проектом увлекся (и осуществил его) Спилберг. В 1977—1978 годах с триумфом на экранах Америки шел его фильм «Контакт: ступень третья», картина о знаменитых «летающих тарелках», о первом соприкосновении землян с «другой жизнью». Новая «космическая» лента, обошедшаяся в 18 миллионов долларов, вышла на экран сразу же вслед за фильмом Джорджа Лукаса «Звездные войны», сборы от проката которого уже в конце 1977 года грозили побить рекорд фильма «Челюсти» — 400 миллионов долларов. Таким образом, лучшей рекламы «Контакту...» трудно было придумать — набирая силу, на экранах Америки вздымался огромный «космический» вал.

Критики высказывали множество суждений о фильме, но все сходились в одном — репутация Спилберга, мастера броского кадра, не случайна. При этом новая работа рассматривалась уже как «заявление» настоящего специалиста «приключенческого триллера», как определил сам режиссер жанр картины.

Спилберг признавался, что картина стала «кульминацией фантазий», которые одолевали его с самого детства [19]. Режиссер мечтал, философствовал, размышлял о судьбах человечества (это в картине — стержень всего повествования), режиссер делал

---

[18] «ИК» неоднократно писал об этой картине. См., например, «ИК», 1978, № 8.

[19] «Time», November 7, 1977.

большую картину, выходил на зрителя с традиционной концепцией добра и зла в ее наисовременнейшем оформлении. И в то же время голливудская школа требовала своего — старых трюков, наполненных новым материалом. Действительно, если «Челюсти» производили на аудиторию впечатление механическими трюками, «Контакт...» (несмотря на обилие в ленте специальных эффектов) действует психологически. Зрителю предлагают отдаться на волю инстинкта (даже герои фильма получали возможность непосредственного контакта с пришельцами — лишь абсолютно уверовав в их существование...).

Интересную историю удалось мне однажды услышать в Голливуде. Разговор шел о студии «Парамаунт», процветающей фирме, одном из отделений могущественного коммерческого конгломерата «Галф энд Вестерн». Предаваясь воспоминаниям, собеседники говорили о том, что в 30-е годы дела кинокомпании выглядели далеко не так блестяще, как в 70-е. Оказывается, в 1936 году совет директоров «Парамаунт» нанял даже специалиста — Джозефа Кеннеди — с целью выяснить, почему ситуация складывается не в их пользу. Эксперт представил обстоятельный доклад, в котором, среди прочего, отмечал, что на «Парамаунт», как и вообще в Голливуде, «бизнес получил чересчур широкое распространение». Коммерции явно не хватало искусства. Кеннеди рекомендовал, чтобы производством картин занимались все-таки не «чистые коммерсанты», а «люди от кино». Кинопромышленники якобы прислушались, стали стремиться к синтезу делового и творческого начал, претендующему на независимость... Прибыль, полученная «Парамаунт» в 1939 году, составила 2 737 533 доллара, в 1940 году — 6 304 064 доллара[20]. Это маленький пример большого процесса, пример того, как голливудская система решила использовать тех одаренных художников, кто согласился поступиться свободой творчества. При этом контроль за производством бизнесмены оставили за собой — художников они просто наняли.

Но, конечно, не прямо с этого все начиналось. Определяющие черты системы американского кинобизнеса — в самой природе капитализма. Деловой Голливуд не создавал и не создает своих собственных «ценностей». Голливуд с полной наглядностью передает движение и развитие буржуазной «массовой культуры», существующей в рамках мира капитала. Прошлые и нынешние «люди от кино» сами повторяют стереотипы общества, в котором живут, ибо они, вне всяких сомнений, его порождение и его пленники. Вот почему они — талантливые режиссеры в том числе — идут на «компромисс», хотя прекрасно понимают, что голливудская система, которой необходимы таланты, готова платить за них лишь наличными, но — не творческой свободой.

Голливуд во всей его сложности, многоликости — это прежде всего институт буржуазной социальной системы. «Профессионалы» в Голливуде — это личности, приспосабливающиеся к системе, интегрированные ею. А сам «независимый» кинематограф, его представители (называют ли они себя так или предпочитают эпитеты «молодые», «личные», «деловые», или вовсе не обращают внимания на эту условную классификацию) продолжают существовать в рамках американской, голливудской индустрии развлечений, индустрии, которая, как и другие институты капиталистического общества, не терпит творчества, независимого от интересов деловой коммерции. Конфликт между бизнесом и искусством в Голливуде отражает процесс, который происходит в системе в целом; частным его выражением являются судьбы режиссеров, о которых мы здесь рассказали.

---

[20] Дается по «Film Daily», April 28, 1941 и «Motion Picture Heradl», May 3, 1941.

Твоей военной юности посвящается

В. Акимов,
В. Ежов

Точка отсчета



«Точка отсчета».
Сергей Кольцов — В. Полетаев,
Григорий Чагин — Ю. Демич

Семнадцатилетние мальчики,
Смотревшие смерти в глаза,
Разведчики, автоматчики,
Мне слышатся их голоса...
Ребята ушли на задание...
Да так и остались в веках.
Прошла наша молодость ранняя
В воздушно-десантных войсках.

Из песни Гвардейской Свирской дивизии

Подразделения воздушно-десантных войск должны уметь вести бой в любых условиях обстановки, местности, во всякое время года, суток и при любой погоде, невзирая ни на какие трудности.

Из учебника сержанта ВДВ

Они лежали в открытом поле поперек пути танка. Казалось, ничто не может спасти их от страшных гусениц. Еще миг — и непоправимое!

Но один из-под самой гусеницы резко откатился в сторону. Второй развернулся по ходу — танк прошел над ним. Оба вскочили и — гранатами по мотору...

Танк на полной скорости поравнялся с многоэтажными развалинами. Десантник из окна третьего этажа — на башню. Плащ-палатку — на приборы наблюдения. Второй прыгнул на танк с дерева, заложил под башню заряд. Разом спрыгнули и покатились по травяному склону в овраг.

Тяжело ухнул взрыв — танк стал. Открылись люки — танкисты выпрыгивали на землю, давясь и кашляя от едкого дыма...

Боевые действия в тылу противника требуют от каждого солдата и командира высокой боевой активности, дерзости действий, решительности, маневренности и предельного напряжения физических и моральных сил.

«Тревога» — мигает красное табло. Тревога!!! — воет сирена.

Огромный десантный самолет. Желтое табло — «Приготовиться». Коротко ревнула сирена. Пошли в сторону створки люка...

Зеленый сигнал!.. Сирена!

Загудел дюралевый пол под ногами бегущих к люку.

Головой вперед — как в детстве с обрыва...
Один за другим...

Люк бесшумно закрылся. Темно, пусто в самолетном брюхе, как в доме, из которого все ушли.

Основная цель всякого боя — уничтожение противника.

Мчался поезд. Пролетал мосты, Туннели. Станции маленькие и большие.

То города, то пустынные мокрые поля, то красота осенних лесов до самого горизонта...

Гайдаш — младший сержант воздушно-десантных войск — прошел вдоль вагона, открыл дверь в тамбур. Там трое коротко, но не наголо стриженных призывников пытались зубами открыть бутылку вина.

— Это делается так, — сказал младший сержант, уверенно забирая бутылку. Достал коробок, чиркнул спичкой. Разогрел пробку, легко снял ее.

— Давай по-первому... — предложил ему загорелый дочерна, крепкий поджарый парень.

Гайдаш зачем-то посмотрел вино на свет, шагнул в лязгающую, громыхающую темень межвагонного перехода, опрокинул бутылку над щелью, в которой стремительно мелькали шпалы...

Ребята оторопело смотрели, как выплескивается вино. У того, кто предлагал Гайдашу выпить первому, зло дернулся рот...

— Это армия! — сказал Гайдаш, назидательно подняв палец.

— У кого власть... — процедил загорелый, — у того и сила.

— Что? — удивился Гайдаш. — Что вы сказали?

— У кого, говорю, сила, у того и власть. А?.. Кто из нас не прав?

Крупно — лицо загорелого парня. Под ним возникает текст повестки из райвоенкомата:

Гр. Воронов Валентин Петрович!

В соответствии с законом о всеобщей воинской обязанности Вам надлежит явиться на призывной пункт...

Валька спрыгнул с мотоцикла, как с коня — на ходу. Вид у него был лихой, что и

говорить: из-под шлема волосы чуть не до пояса, застиранные до блеклой голубизны джинсы, куртка нейлоновая, на груди мотался медальон — однопенсовая монета на тонкой цепочке...

В самом центре площадки, тесно затянутая до каблуков в яркую заграничную тряпку, извивалась в танце высокая стройная девица.

Валька шел напрямик, раздвигая широкими плечами танцующих.

Около девицы он задержался и, бесцеремонно растолкав ее партнеров, лениво завихлял ногами с ней рядом. Он не снимал с головы сверкающего оранжевым лаком шара. Добела выгоревшие длинные патлы вздрагивали на спине в такт музыке.

Девица заулыбалась и вдруг, прильнув к Вальке, обняла его.

— Прокатишь меня с ветерком, а?.. Валюнчик?..

Валька не слушал, поверх ее головы оглядывал площадку.

— Ты чего? Потанцуем еще, Валюш?.. Да, тебя Фантомас спрашивал.

Валька кивнул, быстро спросил:

— Слушай, у тебя капуста есть?

— Не-а... два рэ.

— Все равно. Давай.

Девица запустила пальцы в вырез платья, достала оттуда свернутые в трубочки бумажки.

Валька сунул деньги в карман, пошел дальше...

Остановился.

Низенький мордастый крепыш с маленькими колючими глазками, в разрисованной приморскими пейзажами рубахе, увидев Вальку, перестал танцевать. Быстро пошарив по карманам, он набрал увесистую горсть мелочи.

— Вот, Валюн!.. Здесь два восемьдесят. Двугривенного не хватает.

Валька высыпал деньги в карман и поднял палец:

— Это не интеллигентно, Валера. Проигрыш нужно оплачивать сполна.

— Тики-так, Валечка... Только фора мала. Ты мне три креста давать должен.

Валька заметил кого-то в дальнем углу танцплощадки. Круто свернул туда...

Тот, на кого он шел, не выдержал и попятился... Валька ударил без размаха, но сильно и точно.

— За что, Валёк?.. — просипел тот, сгибаясь и хватая ртом воздух.

Валька взял парня за воротник куртки, притянул к себе.

— Не знаешь за что, фраер крапленый?.. Через десять минут я вернусь, чтобы долг отдал. Где хочешь доставай. Понял?!

— Да, — выдохнул парень.

Валька оттолкнул его, тот прочертил задом по ограде.

Стоявшие рядом парни обидно засмеялись, а один, долговязый, так и зашелся весь, корчась, играя придурка.

Двое дружинников выросли перед ними.

— Что происходит, красавцы?

— Нич-чего... Все нормально... — еще с трудом переводя дух, ответил получивший удар Валькин должник.

— Че-о?.. Че-о цепляетесь к людям?! — загнусил долговязый.

— Люди... — усмехнулся дружинник и посмотрел на Вальку. — Ты, Воронов, и в школе был... ну просто светлый ангел.

— Непорочный нестеровский отрок, — добавил другой.

Валька, глядя мимо них, ласково сказал:

— Хиляйте по кругу, мальчики.

Лицом к морю на скамье сидела девушка лет двадцати. Свет фонаря падал сзади на ее светлые волосы, загорелые плечи. С танцплощадки доносилась музыка довоенного танго.

Девушка задумчиво смотрела на вспыхивающие в темном море барашки волн.

Четверо парней, среди которых были Валькин должник и долговязый «придурок», подвалили к ней.

— Просьба-вопрос, девушка! — оскалился Валькин должник. — Рублишко до завтра, а? Должок отдать не хватает. Вернем здесь, в это же время!

Девушка не испугалась, не ответила, продолжала спокойно смотреть на море.

— Ай-я-яй... Такая красивая, а такая жадная! — вновь хохотнул долговязый.

В это время кто-то надвинул ему на нос кепочку и, развернув, легонько подтолкнул коленом в зад. Долговязый рванул кепочку, повернулся и увидел Вальку.

Он сделал знак, чтобы они быстро отваливали.

Парни отошли, тихо хихикая, уселись на скамейку неподалеку, в тени.

Валька подсел к девушке и игриво начал:

— А не скучаем ли мы?

Он положил руку ей на колено... И тут же схлопотал звонкую оплеуху.

— О-о!.. — Валька потрогал щеку. — А хорошо ли это?

Он обнял ее. Движением плеч она сбросила его руку. Позади них кто-то негромко произнес:

— Света?

Девушка оглянулась, ответила:

— Гриша, я здесь.

— Ах, с нами еще и Гри-и-ша! — все так же игриво протянул Валька и поднялся навстречу стройному, лет двадцати трех парню. На том был светлый новенький костюм, в руках — по стаканчику с мороженым и палочки к нему. Он, коротко взглянул на Вальку, протянул Свете стаканчик.

— Вот... только фруктовое.

— Обожаю фруктовое, — сказала Света и начала с удовольствием есть мороженое, больше уже не интересуясь происходящим.

Валька, улыбаясь, подкинул монету на цепочке.

— Послушай, Гриша, у нас тут завязалась очень интересная беседа, а ты нам невежливо помешал. Сделай так, чтобы я тебя минут пять не видел. А лучше — десять.

Гриша, пробуя мороженое, сказал:

— Не люблю фруктовое.

— Гриша, какой ты непослушный! — прозвучало рядом, и четверка Валькиных подлипал снова оказалась у скамейки.

Гриша посмотрел на них, вздохнул и почти жалобно произнес:

— Ребята, прошу: шли бы вы, а? Мы к вашему морю за тридевять земель приехали — отдохнуть, а вы!..

А долговязый придурок, задергавшись и суча перед собой руками, медленно пошел на Гришу, повышая постепенно голос с шепота до вопля:

— Ах ты пижон... дешевка! Гад буду! Я тебя, козел, сейчас задавлю! А ну, молись, падла! — он остановился и выхватил из кармана нож. Щелкнула пружина — из рукоятки, сверкнув, вылетело лезвие.

— Убери нож, — сказал Валька.

— Нет, зачем же? — возразил Гриша. — Пусть будет. Нож — это уже интересно. — Он шагнул к долговязому. — Ну, бей, раз вынул. Бей!

Долговязый завертел головой, завопил, снова «беря на горло»

— Не подходи сука! Получишь! Я за себя не отвечаю! У меня справка есть!..

Он угрожающе вскинул руку с ножом и через секунду, описав всем телом в воздухе дугу, воткнулся головой в гальку, а нож его очутился в руках у Гриши. Никто не успел и понять, как это произошло.

— А-а-а-а! — заверещал на весь берег долговязый. — Больно-о! Шею свернул! Га-а! Ножик отда-ай!.. Я пошути-ил!..

— Неделю будет очень больно, — сказал Гриша. — Поучишься шутить и выбирать выражения. — Он посмотрел на парней. Те смотрели на нож в руках Гриши. Ситуация резко изменилась. Он повертел в пальцах нож. — Красивый ножичек... Мейд ин Ингляд. Ишь ты!.. Сталь, наверно, хорошая. — Он без видимых усилий как бы попробовал на излом лезвие и... оно лопнуло в его пальцах. — Дерьмо сталь!.. — Гриша забросил в подстриженные кусты обломки ножа. — Ну, кто следующий? Может быть, хотите все разом?.. — парни молча покосились на Вальку.

Но Валька не сдался. Он, зло прищурив глаза, сказал:

— Видали мы и не такие аттракционы, Гриша. А как тебе понравится вот этот номер!

Резко повернув корпус, он послал косой молниеносный удар в челюсть Гриши.

Тот не двинулся с места, только чуть отвел голову и Валькин кулак прошел в сантиметре от его челюсти. И тут же Гриша поймал эту Валькину руку и применил болевой прием. Валька глухо застонал, выгнулся весь. Гриша зафиксировал положение, строго сказал:

— Не дергайся. Порвешь связки. — И, не отпуская Валькиной руки, повернул голову к остальным. — А сейчас вы все пойдете в ближайшее отделение милиции и чистосердечно расскажете, как вы тут себя вели. Предупреждаю — если этого не сделаете — под землей найду!.. Ясно?

— Да, дяденька! — поспешно ответил долговязый. На вид он выглядел старше «дяденьки». Держась за шею, он поплелся с пляжа. За ним двинулись остальные.

Гриша отпустил руку Вальки.

— Ты, значит, у них главный? — Валька поморщился, потер руку.

— Не стыдно? С такими данными... — Гриша оглядел мощный корпус и плечи Вальки. — А занимаешься черт знает чем!

К ним торопливо подошел милиционер, совсем пожилой, уже капитан.

— Та-ак... — протянул он, увидев Вальку. — Обратно Воронов! А я думаю — кто там верещит на всю местность? Ты чего орал?

— Это не я, дядя Миша, — отвернулся Валька.

Милиционер оглядел Свету, Гришу, спросил у него:

— Он нарушал здесь что-нибудь, гражданин? Может, приставал к вам... или к девушке?

— Он просто обознался, — ответила Света, улыбаясь.

— Да, не за того принял, — усмехнулся Гриша.

— Эх, Воронов, Воронов... — вздохнул милиционер, — скорее бы тебя в армию призвали!

— Уже, — так же вздохнул Валька.

— Это как понять «уже»? — удивился милиционер.

Валька снял шлем и церемонно поклонился, показав коротко стриженую голову.

— Перед вами бедный Мак... — повел он шлемом, к подкладке которого были приклеены его длинные волосы.

— Ну, слава богу! — чуть не перекрестился пожилой капитан. — Ступай домой. Хоть с матерью побудь напоследок. Ступай, ступай. Я попозже зайду, проверю!

Валька поднял руку, посмотрел на Свету, на Гришу.

— Чао!.. Извините за компанию!

Проводив уходящего парня взглядом, милиционер сказал:

— Ну, ничего — теперь в армию пойдет. Я сколько в военкомат бегал — просил пораньше забрать.

— Конечно, — усмехнулся Гриша. — Только и надеетесь на армию. Сделали из армии няньку... Арину Родионовну.

Снова тот же тамбур вагона, в котором стоят трое призывников и гвардии младший сержант Гайдаш.

Щелкнула дверь, и в тамбур шагнул молодой стройный лейтенант. Проходя мимо призывников, он взглянул на Вальку.

— Воронов?

— Так точно! — уже играя в солдата, вытянулся Валька и вдруг застыл, обалдело разинув рот. — Гриша... — выдавил он.

— Отставить! — крикнул Гайдаш.

— Извините... товарищ лейтенант! — сказал Валька.

—...гвардии! — поправил Гайдаш.

Лейтенант улыбнулся. Да, это был тот самый Гриша, с которым Валька «познакомился» на пляже.

— Ну вот... Значит, будем служить вместе, — сказал лейтенант.

Валька, не отрывая взгляда, протянул:

— Поня-ятно... Теперь мне все понятно. А я-то ломал голову в военкомате: за что мне такая честь? С моей биографией — в десантные войска. Теперь все понятно!

— Да. Наш знакомый капитан, дядя Миша, очень просил о вас позаботиться, — снова улыбнулся лейтенант и пошел дальше.

Гайдаш пристально посмотрел на Вальку.

— А вы откуда знаете гвардии лейтенанта Чагина, товарищ призывник?

Валька вздохнул и, глядя как бы вдаль, поверх головы сержанта, заговорил:

— Это было очень давно. Совсем в другой жизни. Приморский город... Парк... Музыка... Немного белого легкого вина... И красивая загорелая девушка на скамейке, у моря...

— Какая девушка?! — сердито перебил Гайдаш. — Какая девушка? Наш лейтенант уже полтора года как женат!

— Вот именно, — сказал Валька.

В следующем вагоне, в который вошел молодой сержант Гайдаш, веселый, в рыжих конопушках паренек доставал из большого вещмешка вяленую рыбу и оделял ею тесно набившихся в его отделение попутчиков.

У Гайдаша даже слюна набежала. Он сглотнул. Нахмурился, ускорил шаг.

— Эй! — окликнул его паренек. — Товарищ! — и протянул две темно-серебристые рыбины.

Крупно — лицо паренька. Возникают строчки:

Гр. Кукин Иван Иванович!

В соответствии с законом о всеобщей воинской обязанности Вам надлежит явиться...

Поздняя осень. Низкие облака плыли над озером, серым и холодным, как само небо. Смотрелись в озеро острова, поросшие синим ельником, маленькие и большие, далекие и близкие.

Грузовой пароход стоял под берегом, против деревни: десятка два по-северному высоких, крепких изб, да на взгорке старинная рубленая часовня, почерневшая от времени и суровости здешней природы. Непривычно белели строительные леса, возведенные вокруг нее.

Разборкой часовни руководил человек в городском пальто, меховой шапке, с этюдником через плечо.

Уже снятую маковку осторожно опускали на веревках старик бригадир и невысокий крепенький паренек — Кукин Ваня.

По деревне, к берегу, спешили люди. Старики, старухи, женщины. Некоторые на ходу утирали слезы, выступившие то ли от ветра, то ли еще от чего. Бежали веселые ребятишки. Вот маковка коснулась земли и тихо легла на бок. Люди разом остановились, будто кто им приказал. Только ребятишки помчались дальше, под самый сруб часовни, и крича что-то, стали возбужденно носиться вокруг него.

На лесах рабочие вместе с Иваном и стариком бригадиром принялись разбирать шатровую крышу.

— Вань, — сказал старик, — ты после армии возвертайся сюда. Тут твое отечество. С родителя своего пример не бери — шабашки его до добра не доведут. Ведь третий год где-то лётает.

— Не, — заулыбался Иван. — Я в армии выучусь, во! — он поднял большой палец. — И хоть в Москву тогда. Заберу мать, сестренок. Плохо ли в Москве-то жить, Макарыч?

— Чего-о?!.. Чего-о?!.. — грозно прозвучал низкий женский голос, и из-за выступа шатровой крыши показалась дородная деваха. Широко распахнув светлой северной голубизны глаза, она пошла на Ивана, задевая своими формами стойки лесов. — В Москву-у собрался! Я т-тебе покажу-у Москву!.. — ее высокая грудь подрагивала на уровне Ванининого носа.

— Шутю, Маня! Шутю! — быстро проговорил Иван и бросился вниз с лесов, ловко цепляясь рукавицами за стойки, за перекладины.

— Дай ему, Маня! Дай как следует, чтобы всю службу помнил! — кричал Макарыч.

Спустившись на землю, Иван забрался на стоящий неподалеку трактор, в прицеп которого грузились резные детали часовни. Завел мотор, глянул наверх.

— Я тебе дам Москву! — не унималась на лесах Маня, показывая ему не по-женски крупный, очень впечатляющий кулак.

Иван тронул трактор и осторожно повел его к пристани.

Утром, нагруженный разобранной часовней, пароходик гуднул и отчалил.

Иван сидел на корме, на большом самодельном вещмешке и смотрел на мать. Она стояла на взгорке, недалеко от того места, где недавно высилась часовня, махала плат-

ком, снятым с головы. Рядом стояла Маня и грозила ему кулаком.

Пароходик стоял у острова Кижи.

Бригада выгружала пронумерованные бревна, из которых заново родится творение стародавних мастеров.

Там и сям по острову темнели диковинные постройки, свозимые сюда со всего края. Иван смотрел на них, прощался...

Мчался поезд. Выстукивали свое колеса.

Гайдаш вошел в другой вагон.

Четверо новобранцев, примостившись на рюкзаках и спортивных сумках, собирались перекинуться в картишки. Пухлая колода лежала на чемодане. Младший сержант приостановился. Добродушно улыбаясь, взял колоду. Перетасовал, открыл туза червей. Дал подснять. Снова перетасовал — опять тот же туз. Дал подснять другому. Та же манипуляция — опять червовый туз...

— Цирк, — с некоторым пренебрежением усмехнулся рослый светлоглазый парень.

— Это ар-ми-я! — произнес по складам Гайдаш, одновременно складывая колоду и без всякого усилия разрывая пополам.

Крупно — изумленное лицо светлоглазого. И под ним текст повестки:

Гр. Кольцов Сергей Николаевич!

По закону о всеобщей воинской обязанности Вам надлежит явиться...

На мокром асфальте вспыхивали разноцветные отблески — проверяли праздничную иллюминацию. Издали слышался нарастающий гул. В конце улицы показались танки — до ноябрьского парада оставалось несколько дней.

По стенам старого дома мчались тени, и, казалось, было видно, как сам дом сотрясается от проносящегося мимо грохота...

Райка вбежала в подъезд. Так же бегом вверх по лестнице. Первый этаж... Второй... Третий... На двери десяток кнопок. Ладонью — сразу несколько. Дверь тут же открылась — старушка с маху плеснула водой из кружки.

— Я думала, мальчишки озоруют, — разочарованно сказала она, глядя на Райку, стряхивающую с плаща воду. — Который день их караулю.

Райка побежала по коридору коммунальной квартиры, каких немного уже осталось в Москве.

Сергей растерянно смотрел на Райку. Вернее, на ее отражение в зеркале шкафа. Вместе с ней видна была часть стены, увешанная спортивными вымпелами и фотографиями его отца.

— Твоя соседка меня водой окатила! — както неестественно весело говорила тем временем Райка. — Смешно, правда?

Сергей молчал. Он уже оправился от неожиданности. Прошелся по комнате.

Она поправляла перед зеркалом мокрые волосы.

— Как хорошо, что я тебя застала!.. Ты завтра уходишь? Мне сказали, что завтра уходишь... Да?

Сергей молчал.

— Напиши мне. Пожалуйста, напиши... — очень тихо попросила она. — Мне бы только знать, что ты есть...

Снова никакого ответа.

— Молчишь, — горько сказала она. — А ведь весной ты не молчал. Ты мне всякие слова говорил. Помнишь, Сереженька, какие это были слова?

— О чем ты? — не выдержал Сергей. — Сама во всем виновата. Вон — ты еще вся загорелая. Где вы с ним были? В Гаграх?

Сергей, стараясь говорить как можно спокойнее, зачем-то принялся вставлять свечу в подсвечник на старепьком пианино.

— А ты прости меня, — вдруг сказала Райка.

— Да за что? — пожал плечами Сергей. — Каждый человек выбирает себе ту или иную жизнь. Каждый решает сам.

— Решает сам. Каждый решает сам... — повторила она. — Как все просто. А себя ты ни капельки виноватым не считаешь? Музыка была. Стихи были. Замуж звал. Ка-ак звал! А потом... Добился, чего хотел... и затих, замолчал. Папеньки с маменькой испугался. А я тебе все прощаю. Вот — пришла.

Сергей слишком сильно нажал на свечу, она сломалась беззвучно, и верхняя часть ее повисла на белом фитильке.

— Она прощает! А сначала отомстить решила! — разозлившись, сказал он. — Вот и отомстила. Себе! Весело тебе с ним было?

Никто ему не ответил. Он обернулся — Райки в комнате не было. В окне тоненько дребезжало стекло — снизу, с улицы, доносился гул танковых моторов, тяжелый лязг траков.

Дверь приоткрылась, и давешняя старушка швырнула в комнату кошку.

Сергей молча смотрел в окно. В коридоре прозвенел телефон. Сергей вышел из комнаты. Старушка с галошей в руке подкрадывалась к таракану.

— Да, папа... Сейчас выхожу, — Сергей положил трубку.

Старушка, счастливо улыбаясь, сказала:

— Отгулялся, барбос. Тебе в солдатах-то покажуть. Тебе там холку-то натруть!

Над Москвой-рекой, радуясь последним теплым дням осени, носились белые чайки. Они с пронзительными криками ловили в воздухе кусочки хлеба. Их бросала им с верхней палубы ресторана-поплавка смеющаяся девчонка.

Сергей с отцом сидели тут же, на открытой веранде.

Подошел официант, поставил перед ними обливные горшки с жарким. Официант двигался бесшумно, обслуживал уважительно. Отец поднял крышку горшка, втянул в себя пахучий пар.

— А? — спросил он, глядя весело на Сергея.

— Да-а... — засмеялся Сергей.

— Это у них фирменное, — со знанием дела сказал отец.

Вновь тихо появился официант, стал наливать вино Сергею, но не долил и до половины, как отец остановил его.

— Жизнь! — сказал отец, глядя сквозь золотистое вино на солнце. — Ну как — закруглил ты дела с белошвеечкой?

— Почему — белошвеечкой?

— Ну галантерейщицей — какая разница. Да-а... девочка она красивая — спору нет, но уж зато родители!.. — он улыбнулся, покачал головой. — Папочка унылый работяга, алкаш.

— Она ведь и ушла из дома из-за того, что он пьет... и на работу поступила, — перебил его Сергей.

— Вот именно!

— Работяга. Белошвеечка — усмехнулся Сергей. — А ты у меня, папа, граф?

Отец нахмурился, пристально поглядел на Сергея и жестко сказал:

— Граф не граф, а кое-чего добился и, между прочим, сам!.. — он помолчал. — Я кто был? Инфизкульт так и закончил всего с первым разрядом. А Сашка Мельников в восемнадцать лет уже мастером был, на третьем курсе «Европу» выиграл, нокаутом, в первом раунде. А теперь я — завкафедрой, а он у меня всего-то старший преподаватель. Ощущаешь разницу?

— Я ощущаю... — тихо, но твердо сказал Сергей, — несправедливость.

— Что? — отец наклонился к нему через стол. — Какая такая несправедливость? Я своего отца только по фотографии помню, той, довоенной, а Сашкин папаня в сорок шестом из Америки вернулся, всю войну по лендлизу «Студебеккеры» принимал. Я на тренировку иду, у меня в ботинках вода хлюпает, а Сашка с самого детства по режиму питался. Вон,— он кивнул на чаек, — я тогда на кусок хлеба вот так же мог кинуться! — Сергей коротко взглянул на отца и опустил глаза. — Понятно? — Сергей еле заметно покивал. — А вот ты меня огорчил, сын, не стал в консерваторию сдавать.

— Мы уже говорили об этом. Я так решил. Сначала отслужу.

Отец помолчал, махнул рукой и улыбнулся — все-таки настроение у него было хорошее.

— С другой стороны — может, ты и прав. Отделаешься и все. И в вуз после армии поступать легче. Только служи правильно: вперед не рвись и позади не плетись. В армии лучше всего — золотая середина. Отслужишь,

а уж тогда мы с тобой развернемся! Я тут почву подготовлю. Будешь учиться! — отец сжал кулак. — А там — поймешь людей, узнаешь к ним подходы — все у тебя будет. И машина, и Рижское взморье, и мясо фирменное... Только надо за это драться!

Сергей задумчиво покивал, как бы соглашаясь.

— Ну и умник, — удовлетворенно сказал отец и потянулся к нему с бокалом. — Давай за это и выпьем.

— Отец, — тихо проговорил Сергей, — я лучше буду улицы мести, чем из-за мяса с людьми драться.

Из тьмы туннеля — в слепящий белый день. Гвардии лейтенант Чагин стоял в коридоре купейного вагона. Мимо проносились белые равнины. Разъезженные дороги к деревням. Черные ели у самого железнодорожного полотна. Дальняя высь сквозь путаницу ветвей.

Отечество родное. Снега до неба.

Подошел младший сержант Гайдаш.

— Из лета прямо в зиму въехали, товарищ гвардии лейтенант!

— Да-а... — раздумчиво сказал офицер. — Вот так и понимаешь, что такое — одна шестая часть мира...

— Я Вяземский. Заместитель командира разведроты по политической части, — представился новобранцам темноволосый лейтенант.

Замполит ввел их в светлый зал музея воинской части. И сразу новобранцы внутренне притихли, лица их посерьезнели, потому что со всех стен строго смотрели на них солдаты.

— Начинается новая для вас жизнь, — громко звучал в зале голос лейтенанта Вяземского. — Точка ее отсчета — сегодняшний день. Вы теперь не рабочие и не вчерашние школьники. Вы те, кому народ доверил оружие, право защиты Отечества, честь Родины. И в этом вы равны друг другу. Среди вас сейчас нет ни первых, ни последних. Положение, которое займет каждый, зависит только от него...

А со стен и со стендов смотрели на них солдаты, по-разному и в разное время ставшие музейными фотографиями.

Лежали документы, пробитые, обожженные, залитые кровью.

Лежали вещи простые, принадлежавшие тем, с фотографий, и потому драгоценные.

Боевое оружие, снаряжение.

И под многими фотографиями даты рождения и смерти обозначали слишком рано оборвавшуюся жизнь. Эти солдаты погибли их ровесниками, а некоторые — и более молодыми. Молча стояли парни. И тут зазвучала снова песня Гвардейской Свирской дивизии:

Ребята ушли на задание...
Да так и остались в веках.
Прошла наша молодость ранняя
В воздушно-десантных войсках.
Рябины горят в полисаднике,
Дожди на рассвете идут...
И те, кто сегодня десантники,
Быть может, об этом споют...

Парашютно-десантный городок.

Отделение младшего сержанта Гайдаша, сидя в подвесных системах, на стапелях отрабатывало развороты по ветру.

— Земля идет слева направо! — командовал Гайдаш. — Земля идет справа налево! Земля уходит из-под ног!

И они крутились. До седьмого пота.

— Парашютист идет на вас справа! Парашютист — слева! — била в их уши команда вместе со студеным ветром, и перед глазами появлялся то один край плаца, то другой, то все начинало кружиться, сливаясь в сплошную, несущуюся полосу.

— Садись! Выпрямляйся! Резче! — теперь Гайдаш командовал курносому пареньку, выполняющему упражнение на вращающихся качелях. — Как до нижней мертвой точки дойдешь, сразу — раз! И — пошел! Стоп. Устал, Лахреев?

Тот молча улыбнулся и кивнул. Иван Кукин и Сергей Кольцов подошли, чтобы развязать страховочные ремни у его щиколоток.

— Без этих упражнений в воздухе никак нельзя, — говорил тем временем Гайдаш. — Их надо не только научиться на «отлично» делать, их надо полюбить, как... — он замялся, подыскивая нужное слово. — Вот ты на гражданке что любил? — спросил он у Лахреева.

— Пиво, — смущенно улыбнулся тот.

— А?.. Гусь! — растерянно сказал Гайдаш хохочущим ребятам.

Хохотали все вокруг, на несколько мгновений перестав прыгать, кружиться, вращаться.

Тяжелые ломы с железным лязгом долбили мерзлую землю.

В пробитые шурфы заложили шашки тротила, укрепили огнепроводные трубки.

— Если у кого медвежья болезнь случится... — сказал Гайдаш, — говорите сразу. Ничего позорного в этом нет. Поначалу бывает, Вопросы?

— Никак нет, — усмехнулись в строю.

— Запомните, что до укрытия, — младший сержант кивнул на отрытую в поле траншею,— нам времени хватит. Горение трубки — шестьдесят секунд. Зажигай!

Каждый, опустившись на одно колено, чиркнул спичечным коробком по огнепроводной трубке — блеснул огонь, потянулся голубоватый дымок. Теперь подняться и скорее к спасительной траншее.

— Смирно! Кругом! — подал неожиданную команду Гайдаш. — Теперь посмотрим, кто — кого. Вы страх или страх — вас.

Солдаты стояли, повернувшись спинами к страшным зарядам.

Быстро считала стрелка секунды на секундомере младшего сержанта. Для ребят все звуки исчезли, кроме слабого шипения горящих шнуров.

Наконец, Агеев не выдержал, шагнул вперед.

— А ну назад, Агеев! — гаркнул Гайдаш.

— Да у вас, может... секундомер не такой!

— Такой. Станьте в строй!

Агеев вытер рукавом внезапно вспотевшее лицо и вернулся на место.

— Шагом марш! — подал долгожданную команду Гайдаш и неспеша пошел рядом с шеренгой, поглядывая на секундомер.

У самой траншеи вновь остановил их. И, наконец:

— Группа! В укрытие!

Спрыгнули. Вжались в обледенелую бревенчатую стенку. Только Валька не прыгнул, а, нелепо взмахнув руками, упал на снег перед траншеей.

Грохот!..

Дрогнула земля от оглушительного взрыва.

На ребят посыпались тяжелые промерзлые комья, ветви деревьев.

Пронесло клубы серо-черного дыма. Гайдаш выпрыгнул из траншеи и бросился к лежащему ничком Вальке Воронову. Но Кольцов, находившийся ближе, опередил младшего сержанта, перевернул Вальку.

Глаза того были плотно закрыты, Сергей склонился над ним, и вдруг Валька оттолкнул его и сел, заливисто хохоча.

— Ты споткнулся, да? Поскользнулся, да?— растерянно спрашивал подбежавший Гайдаш. — Как же ты поскользнулся?

— Вы думали — я готов? — сквозь смех выкрикнул Валька. — Так это же проверка на всхожесть!

— Значит, ты... — голос младшего сержанта пресекся от возмущения, — нарочно?!

Валька взглянул на покрасневшее от гнева лицо Гайдаша и понял, что зашел слишком далеко:

— Никак нет, товарищ младший сержант, не нарочно. Это я так — пошутил. Действительно, поскользнулся.

— Я вообще-то шутки люблю, — помедлив, сказал Гайдаш. — А у тебя пока не смешно получается, так что порепетируй сегодня в ротном туалете, а заодно и порядочек там наведи. Гвардейский.

— Товарищ младший сержант... — начал Валька, убеждающе прижав руки к груди.

— Это ар-ми-я, — проникновенно произнес Гайдаш свое любимое, — а не цирк.

Валька сидел на подоконнике в умывальной комнате и курил в рукав, ловко пуская дым по окну вверх, в форточку.

Кукин драил медные краны, Лахреев старательно водил шваброй по полу.

Вошел Гайдаш и в удивлении замер на пороге.

— Вы... это что здесь делаете? — наконец вымолвил он.

Застигнутые врасплох, ребята смутились.

Гайдаш перевел взгляд на Вальку — сигареты у того уже не было и последнее колечко дыма тихо таяло под потолком.

— Воронов, Воронов!.. — покачал головой Гайдаш.

— Чего Воронов-то? — напористо начал Валька. — Я их что — уговаривал или заставлял? Они сами пришли. Один за всех, а все за одного, ведь такой, кажется, в армии закон?

— Один, значит, курит, а все другие за него вкалывают. Да, такой закон был, но только до революции! — рассердился Гайдаш.

— При чем тут революция еще... — пробурчал Кукин.

— Вы что-то хотите сказать, рядовой Кукин? — в голосе Гайдаша зазвенел металл.

— Я, товарищ младший сержант, — Кукин тоже отчего-то осерчал, — хочу сказать, что работой не наказывают. Для меня, — он показал глазами на сияющий кран, — может, это удовольствие. Я и трактор свой так же драил...

— А ну, марш отсюда, — устало сказал Гайдаш. — А вас, Воронов, я еще накажу.

— За что? — удивился Валька.

— А хотя бы за курение в неположенном месте.

Гайдаш вышел на крыльцо казармы, остановился в раздумье.

На противоположной стороне плаца, у клуба, солдаты сгружали с машины огромную черно-зеленую ель. На окнах двое старательно живописали снежинки.

Вечером по расписанию — личное время. Кто пришивал подворотничок, кто чистил пуговицы, кто писал письма.

Валька играл сам с собой на стареньком бильярде. По истертому сукну катались побитые шары.

Вошел Иван Кукин и, помедлив для приличия, попросил:

— Поиграй со мной, а, Валентин?

— Конечно, Ваня, — великодушно согласился Валька, — ты молодец! Меня перед сержантом выручил.

— При чем тут «молодец»? — возразил Кукин. — У меня трактор действительно был — во! Как новенький сверкал.

Валька мастерски, без треугольника, поставил пирамиду и щедро разбил.

Неумело держа кий, Кукин изготовился и с силой ударил — шар перелетел через борт и стукнулся о стену.

— Да-а... — покачал головой Валька, трогая вмятину в штукатурке. — Эта игра слишком легка для вас, маркиз. Вам бы что-нибудь интеллектуальное, связанное с силосом.

— При чем тут силос-то? — пожал плечами Кукин. — Силос в животноводстве, а я из пахарей да из плотников. Вот у тебя прадед кто был?

— Чего?! — изумился Валька.

— Ну... Хоть как его звали?

— Откуда я знаю? Прадед. Может, он еще с Пушкиным в карты играл...

— А у меня прадед был Кукин... Тимофей Кузьмич... Когда дед мой родился, он пошел шапку крестить.

— Что крестить? — переспросил подошедший Сергей Кольцов.

— Шапку. У нас морозы, знаешь, какие? А тогда детей обязательно крестили. Вот родится ребенок, его отец шапку за пазуху, на лыжи и пошел. В пургу, в северьгу самую за 37 верст в церковь ребенка не понесешь... Доберется, значит, отец туда, поп святой водой на шапку побрызгает, он ее опять за пазуху и назад. Придет домой — наденет на махонького шапку — тот уже окрещенный считается... — Иван замолчал.

— Ну?! — поторопил его заинтересовавшийся Валька. — И что?

— Все.

— А прадед-то что?

— Ничего. Замерз он. Обратно шел с шапкой. А у самой деревни пурга. Он плутал, плутал. Да на соседнем огороде и замерз. От своего дома в пятнадцати шагах.

— Тьфу ты! — рассердился Валька. — Я думал, он у тебя что-нибудь такое совершил. Выдающееся.

— Не... — вздохнул Иван. — Ничего он не совершал. Говорили, плотник хороший был,

настоящий рубленик. Ну, воевал, когда надо было. Больше ничего. Детей еще настругал. Семь человек.

Валька, уже потерявший интерес к Иванову рассказу, досадливо отмахнулся.

— А зато... — без прежнего воодушевления продолжал Иван, — мой прапрадед с Петром Первым корабли на Онежском рубил.

— Видал, Кольцов, экземпляр, — кивнул Валька на Ивана, — он наверняка помнит, как мы с тобой были еще хвощами и папоротниками.

— Зря ты так, — сказал Сергей. — Иван серьезные вещи говорит.

— Ха!.. — осклабился Валька. — Тоже мне разведчики прошлого. Твой прадед тоже чего-нибудь крестил?

Сергей не ответил, а Кукин грустно сказал:

— Ты вот и Серёню обидеть хочешь... Эх, Валентин, Валентин, не любишь ты никого. Трудно тебе будет с людьми ладить.

Валька усмехнулся. Прицелился, зло щуря глаза, и с треском положил дальнего шара в угол.

— А я вот возьму и в армии останусь, — сказал он. — Здесь с людьми не ладить надо, а командовать. Красота!

Лейтенант Чагин медленно шел вдоль длинного стола, за которым ребята Гайдаша снаряжали автоматные магазины боевыми патронами.

— Трассеры закладывать через три, — командовал Гайдаш.

Коварные патроны не хотели лезть в магазин, норовили выскользнуть из неумелых, негнущихся пальцев.

Кукин выронил патрон и побежал, растопырив руки, будто ловя нечто живое, скакнул в сторону и, ударив сапогом, придавил масляно поблескивающий цилиндрик к крашеным доскам. Нагнулся, поднял, собираясь дослать в магазин.

— Кукин, Кукин... — покачал головой Гайдаш. — Что же ты делаешь? Да еще при товарище гвардии лейтенанте.

— А чего я делаю? — удивился Кукин. — Магазин заряжаю, согласно вашего приказа.

— Заряжают оружие, — поморщился Гайдаш, — а магазин снаряжают. Кажется, говорилось неоднократно.

Чагин забрал из рук Кукина поднятый патрон и стал его внимательно разглядывать.

— А если вы гильзу помяли и он у вас в перекос пойдет или совсем его разорвет. Что тогда? — спросил он.

— Тогда... кранты, — вздохнул Кукин.

Лейтенант отвернулся, чтобы скрыть улыбку.

Из всех ребят, пожалуй, только Кольцов достаточно ловко, один за одним, утапливал в магазин патроны.

— Вы, случаем, на пианино не играете? — неожиданно спросил Гайдаш.

— На фортепьяно, товарищ гвардии сержант, — ответил Сергей, усмешливо глядя на Гайдаша.

— Ну, это все равно, — отрезал Гайдаш и покрутил головой с некоторым восхищением, — надо же, такая вроде бесполезная вещь, а пригодилось...

Сергей захохотал в голос.

— Отставить смех, — грозно сказал Гайдаш. — Это армия, а не цирк, рядовой Кольцов. Здесь Бетховенов нету. Ясно?

— Ну, положим, в цирке их тоже не бывает... — пожал плечами Сергей.

— В цирке все бывает, — уверенно сказал Гайдаш. — Я спрашиваю, вам ясно, товарищ Кольцов?

Сергей снова пожал плечами, но промолчал.

— Я вас спрашиваю, рядовой Кольцов, — повысил голос сержант, — вам ясно, как нужно отвечать командиру?

— Так точно, ясно, — тихо, но внятно ответил Сергей.

Райка открыла почтовый ящик — пусто. Какой-то мужчина в пальто поверх пижамы вынимал «Вечерку».

— А еще почта будет? — зачем-то спросила Райка.

— Обязательно, — сказал он. — Только завтра. — И довольный своей шуткой заржал, уходя.

— В тридцатую писем нет? — спросила

Райка у спускающейся с лестницы почтальонши.

— Пишут, — равнодушно ответила та и, выйдя из подъезда, как бы исчезла в ярчайшем сиянии снега и криках малышей.

Ребята чагинского взвода попарно работали на полосе препятствий, прыжок с троссовой горки и — гранату в цель, ползком под проволокой; бег по траншее с патронным ящиком; гранатами — по окнам дома; с 15-метрового откоса вниз — за руль грузовика, и на полной скорости — через овраг, через завал, кто быстрее.

На наблюдательном пункте стояли Чагин, Гайдаш и солдат с рацией. Гайдаш засекал по секундомеру время. Лейтенант определял точность каждого упражнения.

Два грузовика, ревя на максимальных оборотах, один за другим исчезли за деревьями и можно было несколько минут передохнуть, пока они не появятся на финише.

Чагин снял головной убор, провел рукой по волосам. Увидел поднимающегося на НП замполита Вяземского.

— Здравия желаю, товарищ замполит.

— Здравия желаю, товарищ командир второго взвода, — в тон ему ответил Вяземский и протянул руку попеременно Чагину и Гайдашу. — Скоро домой, гвардеец? — спросил у последнего.

— Так точно. Последняя четверть пошла.

— Кого ты думаешь на его место? — спросил замполит у Чагина.

— Самого лучшего, — усмехнулся тот. — Только как его узнать?

Идти на полосу готовились Кольцов и Воронов. Сергей поднял горсть снега, поднес к губам.

— Ох, как я тебя сейчас заделаю, Сереженька, — сказал Валька и, жмурясь, как кот, потянулся.

— Ну, заделаешь, — равнодушно согласился Сергей. — Хочешь лычки получить? Получишь.

— А ты? Не хочешь? — с ехидцей спросил Валька.

— Нет.

— Врешь. Лычки всем нравятся... и звездочки тоже. И чем их больше — тем больше нравятся.

— Я, вот, иногда думаю, Володя, — Чагин посмотрел вниз, на ребят. — Ведь что получается: родители их знают чуть не двадцать лет; школа — десять. Срок, согласись, немалый, чтобы определить кто на что способен, и все-таки ошибаются, начинают обвинять друг друга, разводить руками. А я — Ванька-взводный, должен за три месяца каждого узнать, расставить безошибочно, чтобы два года, как часы, работали...

— Ну, во-первых, Ванек-взводных давно нет, — возразил Вяземский. — А есть ты, Григорий Чагин, командир взвода ВДВ, гвардейский офицер с высшим образованием, и это твоя профессия. А, во-вторых, что ты хочешь? Чтобы каждого тебе в картонной коробке вручали, с подробной инструкцией, как с ним обращаться и что он умеет делать?

— Да ничего я не хочу, — отчего-то рассердился Чагин. — Кто будет лучшим на полосе, тот и станет отделением командовать. Других способов определить достойного у меня нет.

— Я тебе скажу, как я тебя приголублю, Сережечка, — Валька победно улыбнулся. — Прижму на вираже и — аля-улю...

— Я-то думал... — Валькина самоуверенность задела Сергея. — У меня этот вариант просчитан. Когда ты оттуда прыгаешь, — он показал на откос, — то либо медлишь, либо мажешь... Если промедлишь, то я уйду вперед, проскочу вираж, а там тебе меня не достать. Ну а если промажешь, тебя завернут обратно и тогда вообще не о чем говорить.

— Рядовой Кольцов! Рядовой Воронов! — прокричал Гайдаш. — На исходные — бегом... марш!

Извиваясь ужом под проволокой, Сергей выиграл у Вальки полкорпуса.

С патронным ящиком Валька опередил Сергея и первым вскочил в тренажер, но со

стрельбой, как и предсказывал Сергей, промедлил, хотя очередь выпустил точно.

— Это, пожалуй, самые сильные твои ребята, Гриша, — проговорил Вяземский.

— Воронов очень уж из себя выставляется, — хмуро сказал Гайдаш.

— Кольцов, конечно, поскромнее, — вслух размышлял Чагин. — Зато Воронова ребята слушают, а это важно.

— Да, это, видимо, его особая черта, — сказал Вяземский. — Даже в мальчишеских компаниях всегда находится один пацан с ярко выраженным характером лидера: вроде и не очень добивается этого, а все его слушают.

— Поглядим, — вздохнул Чагин. — Кто — кого...

Валькино промедление со стрельбой дало возможность Сергею первому вскочить в машину и на большой скорости помчаться к лесу.

Теперь командиры их больше не видели. Они ждали — кто из ребят вернется первым.

Доехав до завала, Сергей притормозил, подал чуть назад и аккуратно переехал через преграду. Сзади громко завыл мотор Сергей оглянулся: Валька, не тормозя, на бешеной скорости перепрыгнул через поваленные деревья.

Впереди — вираж. Валька шел уже почти вровень с машиной Сергея. Опередил на пол-колеса и стал доворачивать руль, притираясь вплотную. Все решали секунды. Доли секунд. Столкновение стало неизбежным. И Сергей не выдержал — упершись руками в руль, откинулся на спинку сиденья, нажал на тормоза. Сплошная мутная полоса. Треск ломающихся сучьев.

Машина, оставляя за собой длинный шлейф песка и снега, накренившись, неслась по кювету.

Сергей с трудом вылез из кабины. Спрыгнул на шоссе. Оглядел грузовик: левым бортом он лежал на откосе кювета. Правые колеса, медленно крутясь, едва чиркали по асфальту.

Сергей снял шлем и отер лоб. Звук мотора Валькиной машины быстро удалялся, превращаясь в надсадный комариный зуд, и вскоре исчез совсем. Стало слышно, как в ветвях реденькой посадки гомонили какие-то зимние птички.

И от этой наступившей вдруг тишины и ощущения полной своей беспомощности Серге сморщился, закусил губу, и нежданные слезы выступили у него на глазах.

— Эй!..

Сергей обернулся на крик — клацая подковками сапог по наледенелому асфальту, к нему бежал Кукин с рацией за спиной.

— Живой?! — на бегу радостно кричал Иван. Добежав, стал ощупывать Сергея, не переставая болтать от полноты чувств. — Ей-богу, живой! Руки, ноги целы. Голова... Голова не болит? — обеспокоенно спохватился Кукин. Сергей отмахнулся от него. — А может, у тебя стресс или шок? Чего ты не отвечаешь?

— Да помолчи ты! — взмолился Сергей.

— А я видел, как он тебя! — не выдержав молчания, снова начал Кукин. — Эх, Валька, Валька. Не любит он людей. Как доложить-то? — спросил Кукин и щелкнул тумблером.

— А-а... — махнув рукой, поморщился Сергей, — скажи, не вписался в поворот.

— Вообще-то это неправильно, — нахмурился Кукин. — Врезать бы ему за это как следует. Но больно уж хочется Вальке командиром быть — ну, пускай! Пускай попробует! Он думает, что легко людьми командовать! «Кедр», «Кедр», — заговорил он в микрофон.

Ночь. Качались мутные пятна фонарей. В их бледном свете ярилась под ветром мелкая снеговая круговерть. Подрагивали струны колючей проволоки наверху высокого забора. Тени на снегу то появлялись, то исчезали.

— Рядовой Кольцов пост сдал.

— Рядовой Агеев пост принял.

Сергей шел за разводящим Гайдашем к караульному помещению, окошко которого заманчиво светилось в дальней студеной темени. Руки его вконец закоченели, и он колотил рукавицами одна о другую. Гайдаш обернулся, снял свои рукавицы и протянул Сергею.

— Теплые. На печке грелись.

Сергей отрицательно помотал головой.

— Бери, коли дают, — Гайдаш без труда сдернул рукавицы с онемевших пальцев Сергея и натянул ему свои.

— Спасибо, товарищ гвардии младший сержант.

— Чего там, — пробурчал Гайдаш. — У тебя после пианино пальцы тонкие, в них крови мало. Но мы их еще отработаем. Ты мне вот что скажи: как же ты в кювете оказался?

— Не вписался в поворот, — ровным голосом сказал Сергей.

— А может, это... — Гайдаш остановился и повернулся к Сергею, — Воронов «вписал» тебя в кювет?

Кольцов молчал.

— Это очень опасное дело. Очень! — повторил Гайдаш. — Когда он на минном поле дурака валять начал, я сразу подумал: раз человек своей жизнью запросто так играть может, он и других, случись что, не пожалеет. Ведь это он тебя?! — строго спросил младший сержант, глядя в глаза Кольцову. — Правду отвечай!

Сергей выдержал этот взгляд, снял рукавицы и протянул их Гайдашу.

— Спасибо, я согрелся.

— Эх ты... Бетховен! — процедил Гайдаш и, круто повернувшись, пошел дальше.

Сергей молча следовал за ним.

— Пишут, — как всегда равнодушно ответила почтальонша.

Райка, поеживаясь от стужи, смотрела ей вслед, пока она не скрылась в подъезде.

Райка не уходила, будто ожидая чего-то. Мимо спешили люди.

Постукивая замерзшими ногами, она рассеянно смотрела, как под самой стеной дома высветились желтые прямоугольники — ожила квартира на первом этаже. Потом на четвертом. На третьем, на шестом.

Закричали свою «шайбу, шайбу!» телевизоры.

Почтальонша вышла из подъезда. Проходя мимо Райки, она остановилась, посмотрела:

— С наступающим тебя, дочка!

— Спасибо! Вас так же, — ответила Райка.

Почтальонша вынула из кармана игрушку — смешного пробочного человечка.

— Это из семнадцатой инвалид мне подарил. До чего ловко он их мастерит. Мне он ни к чему, а ты возьми. Глянь, забавный какой!

— Что вы, тетенька!

— Бери, бери... на елку повесишь.

— Ой, большое вам спасибо!

Почтальонша ушла, а Райка все стояла, разглядывала пробочного человечка, и вдруг ей показалось, что он лукаво подмигнул.

В казарме вспыхнуло красное табло.

Тревога — завыла сирена.

Взлетели вверх одеяла.

И — через просыпающийся город — военные машины.

По мосту через реку мальчишка тащил за комель облезлую, рыжую елку с блестящей ниткой новогоднего «дождя». Праздник уже миновал.

Мальчишка остановился и, открыв рот, смотрел на проносящиеся мимо грузовики с десантниками. Когда они проехали, он развернулся и, как копье, бросил елку в черную, не замерзшую у берега воду.

За парашютной вышкой — низкое красное солнце. Снег, выпавший ночью, тяжело гнул ветви деревьев, иссинившие длинными тенями плац.

На плацу — черные прямоугольники спортивных матов. Взвод Чагина в двух шеренгах, одна против другой, отрабатывал приемы боевого самбо. Одни защищались, другие нападали. Вместо разящих кинжалов деревянные ножны десантных ножей.

— Резче, Кольцов, резче! — звучал голос лейтенанта. Он ходил среди сражающихся, стараясь видеть всех и каждого. — Не бойтесь ушибить Кукина, Кольцов — он вам этого не позволит. Неплохо, Агеев. Так... А теперь — сапогом по голени! Кукин, нападайте на Воронова. Воронов, освобождайтесь от захвата. Левым предплечьем на горло снизу. Хорошо, Воронов! Кукин — контрприем!

Лейтенант спокойно и ловко двигался

среди нападающих, бросающихся, катящихся, свивающихся клубками тел своих подопечных. Вдруг Чагин вскочил на заляпанный снегом мат, в два прыжка оказался на середине и, крепко упершись ногами, скомандовал:

— Внимание! Теперь проверим, чему вы научились! Кукин, Кольцов, Воронов, Агеев — разом на меня! Быстро!

Кольцов попытался ухватить лейтенанта за ноги, но тот, защемив ему голову подмышкой, отбросил в сторону; тут же сбил Кукина, налетевшего на него сбоку; выбил нож у Агеева, захватив его руку болевым приемом; перебросил через себя прыгнувшего сзади Вальку.

— Еще раз! — азартно блестя глазами, предложил, поднимаясь, Валька.

— Но с полной отдачей! — крикнул Чагин. — Применяйте все приемы, которые знаете. Резко! До боли! Как в бою! Пошли!

И через мгновение нападающие снова летели в разные стороны.

— Еще! — морщась от боли, не сдавался помятый Чагиным Валька.

— Хватит, — улыбнулся лейтенант, очищая налипший снег с комбинезона.

— Пожалуй... — вздохнув, согласился Валька и, помолчав, негромко добавил: — Да-а, товарищ лейтенант, вот теперь я понимаю, как вы нас тогда пожалели! Ведь там асфальт был рядом, а не маты соломенные.

— Расслабился я тогда у моря-то, никак разозлиться не мог,— засмеялся лейтенант, снял шлем, пригладил волосы. — И вообще не имел права, слишком большое преимущество. Зеленое дурачье, думаю, что ж их калечить, авось поумнеют.

— Нет... — зло прищурился Валька. — Я бы на вашем месте...

— Оставьте ваши рассуждения при себе, Воронов,— строго оборвал его лейтенант. Он повернулся к остальным. — Товарищ Кольцов, отчего же вы так вяло работаете? — лейтенант строго поглядел Сергею в глаза. — Может, вы нездоровы?

— Мне это просто не нравится, — проговорил Сергей. — Никакого удовольствия в ударе человеку сапогом по голени я не нахожу.

— Та-ак... — Чагин помолчал. — Человеку, значит? А если этот «человек» может спокойно ударить кованым сапогом по животу беременной женщины. Или вот вам, музыканту, переломать все пальцы на руках, как он это сделал с одним парнем там, на стадионе в Чили? Что же тогда, а?

Сергей молчал, опустив голову. Потом чистосердечно ответил:

— Простите, товарищ гвардии лейтенант. Я, кажется, сказал глупость.

— Да. Вот так, солдат,— Чагин вздохнул. — К сожалению, далеко еще не все благополучно в мире, иначе зачем бы мы с тобой всем этим занимались.

— А вон товарищ замполит идут! — сказал Гайдаш, увидев направляющегося к ним лейтенанта Вяземского. Тот тоже был в комбинезоне, видимо, знал, куда шел.

— Поработаем, товарищ замполит? — предложил подошедшему другу Чагин, кивнув на мат.

— С удовольствием, товарищ командир второго взвода,— улыбнулся Вяземский.

Они по-кошачьи мягко, вроде бы с ленцой, взошли на мат, повернулись друг к другу и...

Вот это была схватка! Жестокая и вместе с тем великолепная схватка самбистов высокого класса. Молниеносные броски, подсечки, захваты, удары ребром ладони — непрерывный каскад в совершенстве отработанных приемов. Молодые десантники смотрели и только поеживались, представляя себе, что значило бы нарваться на одного из таких противников в боевой обстановке.

— Вот это и есть — Высшее Рязанское училище ВДВ! — сказал Гайдаш восхищенно.

— Поступать не собираетесь? — спросил кто-то из ребят.

— Какое там... — вздохнул Гайдаш. — Там конкурс — двадцать человек на место. Нет. Поеду я к себе, в Донбасс. На ордена Трудового Красного Знамени шахту 38-БИС!

Валька, глядя на офицеров, прошептал:

— Не я буду, если!..

Лейтенанты остановились. Пожали друг другу руки.

— Вот так... — улыбаясь, посмотрел на при-

тихших ребят Чагин и отдал приказание Гайдашу: — Товарищ гвардии младший сержант, построить взвод и отвести в учебный корпус.

По плацу, пересекая синие тени деревьев, печатая шаг, удалялся с песней взвод десантников.

Глядя им вслед, лейтенант Вяземский спросил у лейтенанта Чагина:

— Ну что, Гриша, решил, кому из них лычку нашивать?

— Думаю, Володька, думаю. Может, Воронову, а?

— Хотите испробовать вариант доверия, товарищ Макаренко?

— Да, товарищ Фурманов.

Ночь. Лейтенант Чагин вышел из казармы и уже заворачивал за угол, когда прямо под его ногами высветились три длинных прямоугольника. Он поднял голову — так и есть, кто-то зажег свет в учебном классе. Лейтенант вздохнул и быстро пошел обратно.

Открыв дверь класса, он увидел Кукина, сидящего перед учебной рацией. Иван вскочил и вытянулся — был он в тельняшке, подштанниках и бос.

— Вы, Кукин, как после кораблекрушения,— покачал головой лейтенант.

— Товарищ лейтенант, вы давеча объясняли... — понуро проговорил Кукин,— а я чевойто не понял.

— Чевойта,— поморщился лейтенант,— кавойта. Ведь десять классов кончили, Кукин.

— Так у нас физика, почитай, целый год не было,— начал оправдываться Кукин.

— А русскому языку вас тоже не учили?

— Почему это? — удивился Кукин. — У нас, знаете, какая учительница была хорошая? Даже троек не ставила. Олимпиада Семеновна... Липа!

— Оно и видно, что «липа»,— сказал лейтенант. — А босиком вы почему? В санчасть хотите?

— Чего мне там делать? — пожал плечами Кукин. — Деревянный пол ногам полезен. Из тела все электричество выходит.

— Электричество? — переспросил удивленный лейтенант.

— Электричество,— подтвердил Кукин. — Ведь в человеке его много,— и продолжал, как на уроке,— если провести эбонитовой палочкой по волосам...

— А говорите, физики не знаете,— сказал Чагин. — Да вы просто академик Курчатов.

— Ну что вы,— застеснялся Иван.

— Да-а... — вздохнул лейтенант. — Ни сна, ни отдыха измученной душе, — и было непонятно, к кому относятся эти слова,— к Ивану или к самому Чагину.

— Князь Игорь,— сказал осведомленный во многих вещах Кукин,— а дальше: мне ночь не шлет отрады и забвенья...

— Да, Кукин, не шлет,— грустно согласился лейтенант. — Электричество все из вас вышло?

— Наверное,— неуверенно сказал Кукин, оглядывая себя сверху вниз.

— Тогда быстро — одеться по форме. И сюда. Даю вам три минуты,— лейтенант взглянул на часы,— позанимаемся вместе, а то вы до утра здесь проторчите.

Лейтенант и Иван Кукин сидели бок о бок в классе возле рации. Перед ними на столе лежал учебник по радиотехнике.

— А это гетеродин,— обвел Чагин колпачком ручки часть схемы. — Для чего он служит?

— Кто? — спросил Иван.

— Не кто, а что! В отличие от нас с вами это предмет неодушевленный.

— Само собой,— подтвердил Кукин.

— Так для чего же он предназначен — гетеродин?

Кукин подумал и, вздохнув, ответил:

— Накладывает.

— Что накладывает, Кукин. Что? — почти простонал лейтенант.

— Ясно что, товарищ гвардии лейтенант,— бодро ответил Иван,— частоту.

В это время между ними протянулась чья-то рука, захлопнула учебник. Потом кто-то нахлобучил на голову лейтенанта шапку, на плечо набросил шинель.

Обернувшись, они увидели разгневанную Свету — жену лейтенанта.

— Все спят! Тревоги нет! — возмущенно заговорила она. — Днем его не вижу — ладно! А теперь и по ночам не могу дождаться! — она схватила мужа за руку и потащила его к дверям. Лейтенант на ходу виновато улыбнулся Ивану, пожал плечами, а Света от дверей, сердито взглянув на солдата, добавила: — А вам, Кукин, стыдно! Он один, а вас тридцать два гаврика!

Иван вернулся в казарму, неся в руках сапоги, которые он успел снять на ходу. Дневальный Лахреев подозрительно посмотрел на него:

— У тебя что — живот схватило?

— Ну,— односложно ответил Иван.

— А зачем ты форму надевал?

— Для порядка,— буркнул Иван и тихо пошлепал дальше.

Внезапно он остановился, на лице его появилось выражение крайнего изумления: Сергей Кольцов сидел на койке, по-турецки поджав под себя ноги. Прямо перед ним на трех составленных табуретах лежала длинная полоса бумаги с наклеенными на нее картонными «клавишами», как у фортепиано. Глаза Сергея были закрыты, а тонкие и сильные пальцы бегали по клавишам.

Кукин, открыв рот, некоторое время наблюдал за Сергеем. Затем тихонько подкрался сзади и ткнул Кольцова под бока. Тот слабо ойкнул и открыл глаза. Ваня, беззвучно хохоча, упал на койку.

Когда он, отсмеявшись, посмотрел на Сергея, тот уже складывал гармошкой свое «фортепиано».

— Тсс... — Сергей прижал палец к губам. Понял?

— Ладно,— кивнул Кукин. — А чего ты в клуб не пойдешь заниматься? Хочешь, я с лейтенантом поговорю, он же мировой мужик?

— Не хочу, Ваня,— сказал Сергей. — Песенки разучивать. На танцах играть. А так, что хочу, то и играю. И для пальцев прекрасная гимнастика.

— Хочу, не хочу,— вздохнул Кукин. — Это вас в Москве так учат?

— Главное, Ваня,— продолжал Сергей,— оставаться самим собой. При любых обстоятельствах. — И он посмотрел на табурет возле Валькиной койки: там лежала тщательно сложенная форма, на погонах которой тускло поблескивали лычки ефрейтора.

— Чудно́, дядино гумно, — сказал Кукин, перелезая через койку Кольцова к своей. — Семь лет, как хлеба нет, а свиньи роются...

В галантерейном отделе универмага, среди сумочек, перчаток и прочей мелочи стояли за прилавком две продавщицы — стройная, красивая Райка и некрасивая, но спасающая положение мощным косметическим вооружением, медлительная Софа.

— Соф,— спросила Райка. — Сегодня наш директор в каком галстуке?

— В синем, а что?

— Я задумала: если в синем, значит, от Сережи письмо будет.

— Глупая ты, Райка,— Софа широко зевнула.

Женский голос спросил:

— Бюстгалтеры французские есть?

— Ваших размеров не бывает, — ответила Софа и, проводив взглядом невидимую нам женщину, сказала: — И зачем ей французские? Думает, ее это спасет.

— Соф, я сегодня сразу убегу, а ты посчитай за меня здесь, ладно?

— Ладно. Я не спешу,— снова зевнула Софа. — Нет, ты, правда, глупая. Тоже нашла в кого влюбиться.

— Он талантливый,— вздохнула Райка.

— Чем же это он талантливый? Солдат, мальчишка сопливый, Вот твой Эдик, тот талантливый. «Жигули» имеет! Ты с ним встречаешься?

— Нет. Очень редко. — Райка нахмурилась. — Я его ненавижу.

— Ну и дура. Подумаешь — Сережа! Вон они торчат — «сережи». Второй день на тебя пялятся! — Софа кивнула в сторону стоящих поодаль двоих парней в пижонских дубленках с густыми окладистыми бородами. Они то и дело поглядывали в сторону Райки и Софы, преувеличенно громко смеялись. — Ишь, морды-то расхипарили... — продолжала Софа.

—Прямо людоеды какие-то! Сейчас кадриться начнут!

Зазвенел звонок — сигнал к окончанию работы. Он словно подтолкнул парней, и они двинулись к прилавку.

— Здравствуйте, девушки!

— Поторопитесь, молодые люди — магазин закрывается,— строго сказала Софа. — Что вам угодно?

— Понимаете... — начал игру чернобородый. — Мы не здешние, приехали издалека.

— Я думаю, с Колымы,— сказала Софа.

— Угадали,— засмеялся второй парень, с рыжей бородой.

— Мы хотели бы... — чернобородый обвел взглядом перчатки, ремешки, сумочки,— приобрести валенки.

— С галошами! — добавил юмора рыжебородый.

Чернобородый, хихикая, достал бумажник и показал солидную пачку денег.

— Пожалуйста, — серьезно сказала Райка. — Второй сорт. Пятнадцать рублей.

— Рай, ты что? — испуганно прошептала видавшая виды Софа.

— Ничего,— спокойно ответила Райка. — Молодые люди хотят приобрести валенки с галошами. Одну минуточку! — уверенно сказала она и шагнула к двери подсобного помещения.

В «подсобке» сидел за столом ночной сторож дядя Федя и пил чай с докторской колбасой. Пил он чай разувшись, в одних носках, а его огромные валенки с галошами стояли рядом, у стола. Валенки были от возраста неопределенного цвета, с разрезами для икр наверху.

— Дядя Федя, — входя, спросила Райка. — Сколько стоят ваши валенки?

— Вместе с галошами?

— Да.

Дядя Федя ничему не удивлялся. Он поставил стакан с чаем на стол — руки его подрагивали,— откинулся и оценивающе поглядел на валенки.

— Недавно подшивал,— сказал он,— ежели по совести — на четыре двенадцать вполне потянут!

— Вот зам пятнадцать рублей,— протянула деньги Райка.

— Подходяще... — продолжительно крякнул дядя Федя. — Забирай!

Райка взяла валенки, засмеялась.

— Ну, а как же вы-то будете?

— За пятнадцать целковых, дочушка, я и в носках покараулю.

Райка вышла в магазин и поставила на прилавок большую подарочную коробку, перетянутую лентой с бантиком.

Удивленные бородачи распустили бантик, открыли коробку и ахнули.

— Мать честная! — засмеявшись, воскликнул чернобородый. — Вот это девушка! Женюсь!

Они подняли глаза, но Райки за прилавком уже не было.

— Пишут, дочка,— сказала почтальонша и посмотрела на Райку. — Откуда ты все письма-то ждешь? — неожиданно спросила она.

Райка даже шагнула вперед, будто от правильного ответа, как в сказке, зависело — исполнится или нет.

— Из армии.

Тут почтальонша еще раз посмотрела на нее, вздохнула и... полезла в сумку. Райка медленно двинулась к ней, изумленно ширя глаза.

Почтальонша наконец достала то, что искала — ветку мимозы, отломила веточку поменьше и протянула девушке.

— Мне подарили, а я с тобой поделюсь. Весна, доченька. Скоро совсем тепло будет.

И, не дожидаясь ответа, ушла, сунув в руку погрустневшей сразу Райке зеленую ветку с желтыми шариками.

Недалеко от казармы, вокруг врытой в землю бочки с водой, сидели на лавочках солдаты. Они блаженно жмурились, подставляя лица теплому майскому солнцу. Покуривали. Отдыхали.

Подошел гвардии младший сержант Гайдаш. Улыбаясь, присел с краю. Щелкнул портсигаром, закурил.

Но не сделав и трех затяжек, вдруг бросил

сигарету в бочку, поднялся и тихо скомандовал:

— Встать!

Ребята как-то даже и не поняли сразу, недоуменно посмотрели на него.

— Встать, говорю,— так же негромко повторил Гайдаш.

Солдаты поднялись, курящие побросали в бочку окурки, а Кукин, вздохнув, пробормотал:

— Даже и в воскресенье никакого тебе покою.

— Разберитесь. Разберитесь в одну шеренгу.— между тем приказал Гайдаш.

Парни построились в шеренгу.

— Равняйсь! Смирно! — Гайдаш прошелся перед строем, оглядывая подчиненных. Затем шагнул в сторону и скомандовал: — Ша-го-о-ом марш!

Солдаты дружно шагнули и замаршировали по направлению к казарме. Они дошли до самой стены, как и положено,— никуда не сворачивая, ибо никакой другой команды не было. Упершись лбами в кирпич, они продолжали маршировать на месте... Наконец, Гайдаш прокричал: «Круг-о-о-м марш!» Солдаты повернулись и пошли к нему.

За шаг от себя он остановил шеренгу, дал команду «вольно».

Парни сердито, с недоумением смотрели на него. А гвардии младший сержант Гайдаш вдруг широко заулыбался и сказал:

— Вы уж простите меня, хлопцы! В последний раз я вами покомандовал. Очень уж захотелось мне еще раз посмотреть, как люди меня слушают! — он вздохнул. — А завтра на ордена Трудового Красного Знамени шахте 38-БИС хрен кто меня будет слушаться... — он поднял палец вверх и поучительно закончил: — пока я своим трудом не заработаю авторитета! Вот так, хлопцы. Кончилась моя служба!

— Ка-чать, — негромко скомандовал Валька.

Солдаты зашумели, закричали «ура» и, схватив Гайдаша, подбросили его чуть не выше казармы. Еще и еще раз. А потом он попросил:

— Давайте, хлопцы, покурим! Помолчим, а?

Солдаты снова уселись, закурили. Каждый молчал и думал о своем. И тут сначала негромко, а потом все сильней и сильней зазвучал военный марш, старый, грустный марш русских солдат «Прощание славянки».

Пели медные трубы оркестра. В городском саду, у белого обелиска, трепетало пламя вечного солдатского огня.

Замерли в строю солдаты. В одних шеренгах те, кто уходил сегодня в запас; в других — те, кто оставался.

Каждый уходящий делал несколько шагов вперед и, преклонив колено, целовал край Боевого Знамени.

Вот вышел и гвардии младший сержант Петро Гайдаш. Опустил к земле колено и прижался лицом к алому шелку, к золотой бахроме.

Под синим, уже летним небом, в тени могучего дуба, за длинным дощатым столом сидели солдаты Чагина.

— Тема наших сегодняшних занятий,— объявил лейтенант,— звуковые сигналы в условиях разведвыхода. Прошу отнестись к этому серьезно, вот-вот начнутся большие учения.

— А когда, товарищ гвардии лейтенант? — спросил Лахреев.

— Ну, этого и комдив не знает. А если и знает, то не скажет. Рядовой Кукин, вы у нас главный специалист — прошу! — лейтенант поднялся и освободил место во главе стола, а сам сел на скамейку вместе с солдатами.

Кукин занял место лейтенанта. Откашлялся для солидности.

— Рядовой Кольцов! — вызвал он. Сергей поднялся. — Вольно! — скомандовал Иван и строго спросил: — Я вам что задавал?

— Кукушку,— вздохнул Кольцов.

— Товарищ Кукин,— добавил лейтенант.

— Товарищ Кукин,— повторил Сергей.

— Давай,— сказал Иван и отвернулся.

Сергей приставил ладонь ко рту и закуковал.

— Стоп! — остановил его Иван и покачал головой. — Эх, Кольцов, Кольцов, совсем не в дугу кукуешь. А еще музыкант. Вот при товарище гвардии лейтенанте скажу: нет в

тебе старательности. Ленишься, Кольцов! Еще раз задаю тебе кукушку, да еще сойку.

— А мы сойку не проходили! — начал оправдываться Сергей.

— Сейчас пройдем,— сказал Иван и, приставив ко рту ладонь ребром, издал скрипучий резкий крик сойки. — Рядовой Лахреев, повторите!

Поднялся Лахреев и крикнул сойкой очень похоже.

— Вот, — улыбнулся Кукин. — Учитесь. Младший сержант Воронов!

— Я,— поднялся Валька.

— Иволгу.

Валька засвистал иволгой.

— Та-ак... А теперь все разом, кто что учил, а я скажу, кто врет. — Кукин отвернулся. И словно в лесу и в поле засвистели синицы, запищали зяблики, заухал филин, зажурчал жаворонок, и, покрывая пенье всех птиц, оглушительно каркнул здоровенный Степа Агеев.

От казармы подбежал дежурный, Крушенок.

— Товарищ гвардии лейтенант, разрешите обратиться?

— Да,— поднялся Чагин.

— Из штаба звонили. Требуют рядового Кукина немедленно в клуб. По приказанию генерала!

— Генерала?! — удивился лейтенант. — А в чем дело?

— Мне не объясняли. Только ребята говорят — какая-то Маня приехала!

— Это что еще за Маня?

— Маня?! — несказанно удивился Кукин, поднимаясь. — Так это же наша Маня... моя... из нашей деревни!

— Ничего себе Маня,— покачал головой лейтенант. — В часть прошла, генерала знает. Она — что, ваша Маня, депутат Верховного Совета, что ли?

— Да вроде нет,— задумчиво ответил Иван. — Когда я уезжал, она только членом правления была в нашем колхозе. А теперь — не знаю. Вообще-то, товарищ гвардии лейтенант, Маня — она все может!

Ребята заржали.

— Ну, если так — бегом в клуб, Кукин,— приказал лейтенант.

— Есть! — Иван рванул по направлению к большому кирпичному зданию.

Когда Кукин открыл дверь в просторный зал клуба, ему навстречу поднялась еще более похорошевшая, румяная Маня. Она была в цветастом платье. Ее северной синевы глаза светились лаской и радостью.

Иван тоже был до смерти рад, но держался солидно, строго. Здесь хозяином положения был он.

— Здравствуй, Ванечка! — протянула Маня руки.

— Ну, ну! — сказал он, избегая ее объятий. — Ты чего это, а? Почта же есть. Люди письма пишут, а она — здравствуйте — заявилась!

— Письма, Ванечка,— бумажки. А мне на тебя, на живого захотелось посмотреть!

— Ну, вот... — он развел руки,— поглядела? И давай — сматывайся, а то ты мне занятия срываешь. Я там с народом занимаюсь, экзамены принимаю. И мне еще за тебя могут врезать.

— Не врежут, Ванечка!... Мне ваш самый главный разрешил. Такой хороший дядечка! Сам махонький, чуть поболе тебя, а плечи все золотые и звезды посередке. Такой красивенький — не оторвешься!

Иван обомлел.

— «Дядечка! Красивенький!» — застонал он. — Ну, телка! Я этого «дядечку» и сам-то только два раза видел и то издаля. Это же генерал наш!

— Ну, все, — помолчав, вздохнул Иван, — опозорила ты меня, Маня, на все воздушно-десантные войска.

— И уж ни чуточки! Любовь, Ваня, никого опозорить не может. Любовь, она человека возвышает!

— Ты это откуда такие слова знаешь? — подозрительно посмотрел на нее Иван. — Говори, откуда?!

— По телевизору слыхала!

— Ты скажи лучше, как там маманя? Сестренки как? — спросил Иван.

Маня открыла огромную кошелку. Она была доверху наполнена пирожками.

— Вот. Мы все вместе пекли — шанежки с рыбкой.

— От это да-а! — глаза у Ивана загорелись, он схватил шанежку, разломил ее, с наслаждением понюхал и проглотил, почти не жуя.

— Тебе надолго хватит,— сказала довольная его реакцией Маня. — Только бы не попортились. Погребок-то какой у вас есть? Или холодильник?

— «Погребок... Холодильник!» — вздохнул Кукин. — Эх, Маня. — Ты что думаешь, я их один по ночам под одеялом грызть буду? — он строго посмотрел на нее. — А ты случайно этого не привезла? — Кукин щелкнул пальцем по шее.

И тут Маня показала характер. Поднеся к носу Ивана свой впечатляющий кулак, она сердито сказала:

— Я тебе дам «этого»!

— Что ты, Маня! Что ты! — заморгал Кукин. — Я как раз, наоборот. У нас с этим делом очень строго! И вообще нельзя — сразу выносливость потеряешь.

— То-то же... Ты мне еще про Москву заговори! — не унималась Маня. Она поднялась. — Ладно. Иди служи. Я к тебе еще перед отъездом зайду. — Маня вздохнула и обняла Кукина, крепко прижала. Голова Ивана утонула между двух ее пышных холмов.

Позади громко запели соловьи.

Иван оглянулся: все его отделение стояло в дверях и свистело, щелкало майскими соловьями.

— Хорошо,— одобрительно сказал Кукин. — Похоже.

Всем отделением они и сидели под дубом, уплетая шанежки, которые горой возвышались на столе.

— Вот это девушка! — с восхищением сказал могучий Степа Агеев. — Разве она для тебя, Кукин? Никак не пойму — и за что только она тебя любит? Ты же ей до плеча еле достаешь!

— А ты, Степа, большой вырос, но бестолковый,— сказал Лахреев. — Закона природы не знаешь.

— Это какой еще «закон природы»? — спросил Степа.

— Очень простой: маленькое-то дерево... — Лахреев выдержал паузу,— всегда в сук растет!

Иван Кукин поперхнулся и удивленно вытаращил глаза. Остальные грохнули так, что с дуба сорвалась стая воробьев.

— Смирно! — вдруг громко скомандовал Сергей Кольцов, первым увидев подходящего к ним лейтенанта Чагина.

Все вскочили, застыв с шанежками в руках. Валька проглотил кусок и шагнул вперед:

— Товарищ гвардии лейтенант, отделение...

Лейтенант жестом остановил его, спросил:

— Что это такое?

— Манины шанежки, товарищ гвардии лейтенант! — отчеканил Валька.

А Иван, протянул Чагину пирожок, душевно попросил:

— Отпробуйте, товарищ гвардии лейтенант!

Чагин нахмурился было, но потом улыбнулся, пошутил:

— Хорошо. Попробую, а то генерал обидится. — Все заулыбались. Лейтенант попробовал шанежку. — Очень вкусно! — взглянул на часы, на гору пирожков и приказал: — Чтобы через пять минут ничего не было!

— Сделаем, товарищ гвардии лейтенант! — уверенно заявил могучий Степа Агеев.

Лейтенант быстро повернулся и, сдерживая смех, пошел к казарме.

Вот только теперь стало видно, на что способен солдат! Ребята метали шанежки, как галушки. Гора на столе быстро таяла.

Первым отвалился Иван.

— Все! Больше ни грамма.

Потом Лахреев, поглаживая живот, особо сказал:

— Эх, вздремнуть бы минуток двести. Не дай бог — сейчас объявят тревогу!

— Не каркай!— сердито сказал Кукин и...

Тревога — надрывается сирена.

Тревога — мигает красное табло.

Тревога — внезапная, как судьба.

И...

И... пусты казармы; оружейные пирамиды; склады парашютов.

Только вооруженные часовые на постах, смотровых вышках.

На бильярдном сукне поблескивают раскатившиеся в разные стороны шары. У казармы ветер кружит тетрадочный листок с чьим-то недописанным письмом...

Пуст парашютно-десантный городок. На стапелях чуть покачиваются подвесные системы, позвякивают металлические детали. Неподвижны вращающиеся качели.

А на столе под дубом воробьи дерутся из-за шанежек, которые не успели доесть ребята.

Они мчались на машинах через весь город к аэродрому. Прохожие, особенно пожилые, долго смотрели им вслед.

— Эх, если бы у меня генерал был знакомый!— говорил, поглядывая на хмурого Ивана, Лахреев.— Разве бы я мучался по тревогам? Попросил бы я его, чтобы он назначил меня, например, заведовать баней! Вот это была бы жизнь!

— Да-а... Ваня, баня и Маня!— подхватил, улыбаясь, Валька, поглаживая свои щегольские усики. На его погонах красовались лычки младшего сержанта.

— Не тебе эту песню петь, Валентин!— неожиданно взорвался Кукин.— Ты и людей-то нормальных в жизни не видел!

— А ты так с командиром не разговаривай,— нахмурился Валька.

— А вот буду!— продолжал распаляться Кукин.— Ты на мотоциклетке гонял да шары катал в парках.

— Кукин, я рассержусь, — сказал Валька.— Против лома — нет приема, Ваня.

— Окромя другого лома, Валя!— в тон ему ответил Кукин.

— Ваня...— попытался урезонить приятеля Сергей Кольцов.

— Я не Ваня!— Кукин в упор посмотрел на Сергея.— Я с четырнадцати лет Иван. Как на трактор сел. Зимой только и отсыпался.

На летном поле — десантные самолеты прогревали двигатели. Стлалась трава от вихря, поднятого винтами.

Взвод лейтенанта Чагина стоял двумя шеренгами — Кольцов с Вороновым в первой, Кукин за ними, во второй.

Валька вытащил из кармана и надел на руку металлический браслет, вынул из-под застежки маскхалата медальон-однопенсовик и, налюбовавшись им вдоволь, снова спрятал. Но все это делал так, чтобы стоявший перед строем Чагин не заметил.

— Это ты зачем?— спросил Сергей.

— Амулет от злых бед.

К Чагину подошел лейтенант Вяземский.

— Здравия желаю, товарищ замполит,— улыбаясь, приветствовал его Чагин.

— Здравия желаю, товарищ командир второго взвода,— отвечал лейтенант Вяземский и показал глазами на солдат.— Как они?

— Нормально,— с нарочитой небрежностью пожал плечами Чагин.— Ты с нами, Володя?

— Если бы!— вздохнул Вяземский и вытащил из кармана белую повязку наблюдателя.— Сверху буду вами любоваться.

Вдоль шеренг шли офицеры ПДС (парашютно-десантная служба), в последний раз перед посадкой в самолет проверяли парашюты.

Майор ПДС внимательно посмотрел на Кукина, потрогал ремни его подвесной системы и, неожиданно упершись коленом в запасной парашют, с силой потянул за лямки, будто лошадь засупонивал.

— Ту-го,— взмолился Иван.

— Ничего, ничего,— пыхтел майор,— а то синяки с ладонь будут.

Вокруг рассмеялись.

— Смеха тут мало. Небо ошибок не прощает,— строго сказал майор, обращаясь ко всем.— Отцы, матери доверили вас армии. Командиры учат, чтобы ничего такого... а вы, как ребятишки малые: туго да далеко, да скушно,— он махнул рукой и пошел дальше.

Чагин еще раз оглядел своих. Казалось, их ничего не волновало — ни строй тяжелых вислобрюхих самолетов, ни слитный вой двигателей, ни предстоящая неизвестность. Только руки их говорили о другом: Кукин зачем-то обтирал красное вытяжное кольцо на груди, Лахреев трогал лопатку и подсумок на боку, Агеев поправлял автомат. Воронов

расстегнул застежку шлема, застегнул опять. Круженок сжимал и разжимал кулаки, Кольцов постукивал пальцами по парашюту.

— Все нормально, ребятки,— негромко сказал Чагин и улыбнулся.— Вот только с руками у вас какой-то непорядок. Спокойнее. Спокойнее,— он увидел, что Кольцов улыбается, глядя на него.

— В чем дело, рядовой Кольцов?— нахмурился лейтенант.

— Виноват, товарищ лейтенант,— вытянулся Сергей, но улыбку сдержать не смог.

Лейтенант, стараясь, чтобы незаметно было со стороны, опустил глаза, оглядывая себя. И увидел то же, что и Кольцов, — его собственная правая рука все плотнее загоняла десантный нож в ремни над запасным парашютом, а левая — выталкивала нож обратно, правая вновь бралась за рукоятку. Чагин смутился, но, чтобы не показать этого, еще строже посмотрел на Кольцова, стряхнул пылинки с рукавов маскхалата и... сам рассмеялся. Сергей, дипломатично сдерживая улыбку, смотрел вверх, в небо.

— Слушай, — Кукин подергал Сергея за рукав.— Я вот все думаю: если со мной что-нибудь случится, как же будут мать, сестренки? Пенсию какую им дадут?

— Ты с ума сошел?— удивился Сергей.— Что с тобой может случиться?

Над черной глубокой теменью вспыхнул желтый прямоугольник сигнала — чуть проглянули клепаные самолетные стены.

Ревнула сирена коротко.

Зеленый!

Сирена!

Невыносимая!

Миг — и загрохочет дюралевый пол под сапогами.

Но самолет был пуст. Пока пуст.

Бортмеханик высадки выключил сирену, подкрутил отверткой какой-то винтик. И, тяжело ступая, пошел по наклонному полу вверх, к кабине. За ним в черной глубине ножевым лезвием сверкнула полоска света, стала быстро шириться — это начали раскрываться створки люка. Когда огромный люк разверзся до конца, внизу, под самолетом, уже стояли две БМД (боевые машины десантников), а за ними группы лейтенанта Чагина и младшего сержанта Воронова.

Тяжелая четырехмоторная громада АН-12 с ревом промчалась по взлетной полосе.

Боевые машины находились внутри длинного и темного брюха самолета. Десантники сидели в гермокабине, отделенные от БМД переборкой.

В иллюминатор Сергею Кольцову была видна тень самолета, мчавшаяся рядом, а когда АН оторвался от земли, тень стала быстро отдаляться и скоро превратилась в темное пятнышко в светлом ореоле, скользящее по далекой земле.

Эдик, глядя на идущую рядом свадебную «Волгу» с куклой на радиаторе, вел машину, а Райка поглядывала на танцующего пробочного человечка, который висел на нитке под зеркалом. Человечек лукаво поглядывал на Райку.

— И чего они все жениться спешат? — говорил Эдик. Полноватый, лет тридцати, парень. — Вон, в «Литературке» пишут — демографический взрыв... сплошное перенаселение.

— Не так давно ты другие слова говорил,— усмехнулась Райка.

— Ошибался. А я-то вообще не имею права жениться.

— Почему? Ты же давно развелся.

— Потому и развелся. Не одарен... Вон, в «Литературке» пишут — в семейной жизни тоже талант нужен. А у меня его нет и нет! Райка, волнуясь, смотрела в окно.

— Здесь останови,— сказала она.

«Жигули» остановились у переулка, где жили Кольцовы. Райка побежала к их дому, но вскоре шаги ее замедлились, и она остановилась: дом уныло смотрел на нее пыльными побитыми окнами и громыхал листом ржавого железа на крыше.

Из-за дома вышла старушка и, присев у кучи земли, выброшенной из вырытой траншеи, стала копать детской лопаткой. Выбирая осколки кирпича и мелкий сор, она ссыпала землю в целлофановый мешок.

— Больно хороша земля тут у нас была,— сказала старушка Райке,— в Чертанове не такая. Нет, милая, не такая, вот что хошь со мной делай. Помирают цветики-то.

— А Кольцовы тоже выехали?— спросила Райка.

— Так он в солдатах, Серенька-то, — ответствовала старушка.

— А родители его куда переехали? Новый их адрес знаете?

Старушка задумчиво пожевала губами и вдруг рассердилась:

— А на кой мне ихний адрес-то. У меня своих неприятностев — хоть пруд пруди... Один Мишка, паразит, чего стоит.

Райка, не дослушав про Мишку, повернулась и пошла к крыльцу.

По скрипучей «черной» лестнице с поломанными перилами поднялась на третий этаж. Двери комнат были распахнуты, и на стареньких обоях темнели пятна — жутковатые и странные тени вещей. Посреди комнаты Кольцовых стоял старый шкаф, возле которого она когда-то причесывалась. Зеркало в дверце наполовину было разбито. Осколки валялись на полу. И еще в комнате остался диван. Тоже совсем старый, с истертым дерматином. Райка постояла, посмотрела в разбитое зеркало. Потом села на диван и, опершись на валик, опустила на руку голову. Волосы упали, закрыли ее лицо. Она долго сидела, не двигаясь, думая о своем.

В коридоре раздались шаги и в комнату вошел Эдик.

— Ты что — ночевать здесь собралась?— Райка молчала. Он огляделся.— Ты знаешь, в «Литературке» пишут — во Франции художники нарочно в заброшенных домах поселяются: создается особое настроение. Хочешь, я за бутылкой сбегаю, а? Посидим.— Райка каменно молчала. Он заговорил обиженно:— Ну что ты такая смурная? Мы и так редко видимся!— он подсел к ней, обнял, привлек к себе.

Райка холодно освободилась от его объятий, поднялась.

— Художник,— сказала она и пошла к двери.

В машине, включив мотор, он спросил ее:

— Куда махнем?

— Мне все равно,— ответила Райка.

— Тогда — ко мне. Я Высоцкого — последнего — достал!

Эдик тронул машину. Пробочный человечек заплясал на нитке, лукаво поглядывая на Райку. Она тоже смотрела, смотрела на него и вдруг сказала:

— Останови.

— Что?— не понял Эдик.

— Останови машину.

— Зачем?

— Останови!— Райка схватилась за баранку, и машина вильнула в сторону. Взвизгнули тормоза.

— Тебе что, жизнь надоела?!— закричал испуганный Эдик.

— Все, мой серебряный! Окончилась пьеса, — жестко сказала Райка. Она приоткрыла дверцу и, протянув руку, рванула пробочного человечка. Нитка лопнула.— Чао, любимый!— Райка захлопнула дверцу и побежала к станции метро.

Похожий на огромную рыбу, самолет десантников плыл в густой небесной сини, где днем всегда светит солнце.

Иван Кукин сидел против иллюминатора, прикрыв шлемом глаза. Ему снился чудный цветной сон.

Он нырял под огромный камень, торчащий из воды, против его деревни, выхватывал из-под камня притаившуюся плотвицу и, вынырнув, кидал ее на берег. Он смотрел, как, сверкнув серебром на солнце, она падала к босым ногам его сестренок, которые при этом хлопали в ладоши и смеялись. У самой воды лежали их куклы, матерчатые, старенькие. Видел он и свою мать. Она зачерпнула воды, поставила ведра рядом с собой на выбеленные солнцем мостки и, тихо улыбаясь, стала глядеть на детей.

А с горки, к воде, позванивая пустыми ведрами, спускалась Маня.

Из кабины летчиков вышел борттехник высадки, показал Чагину на часы и дважды

растопырил пятерню. Чагин кивнул, посмотрел на сидящего напротив Воронова.

Валька сидел рядом с Сергеем и, прислонясь к слегка выгнутой стенке самолета, подремывал, как и все.

Ему грезилось: бешено мчащаяся под колесом мотоцикла дорога — асфальтовая лента, круто уходящая на подъем. Он чувствовал, как прижимается к нему сзади девушка, видел ее руки, обнимающие его, слышал смех.

— Младший сержант Воронов!— донесся до него голос Чагина.

И дорога и девушка — все понеслось куда-то в сторону и исчезло, будто кинолента оборвалась.

Валька открыл глаза — борттехник высадки и лейтенант Чагин стояли у распахнутой двери гермокабины.

Десантники встали и вышли в грузовой отсек, к боевым машинам.

— Гвардии младший сержант Воронов!— строго сказал лейтенант.— Еще раз повторите боевое задание!

— После приземления расходимся на две группы,— начал Воронов, как хорошо заученный урок.— Моя группа минирует и подрывает мост через реку Игрень. После чего мы на БМД проходим через лес и скрыто выходим в район деревни Броды, где должны спешиться и разведать штаб 237-й танковой дивизии противника. Докладываем по рации координаты, систему охраны, скрытые подходы к штабу. После выполнения задания уходим в лес у деревни Луцино, где ожидаем первую группу.

— Так,— кивнул Чагин.— На что надо обратить особое внимание?

— На то, что учения максимально приближены к боевым. Стрельба боевыми. А также, что место высадки — это дно будущего водохранилища, и гражданское население выселено прошлой осенью.

— Верно. — Чагин обратился ко всей группе Воронова:— И помните, что я вам всегда говорил: если риск больше необходимого — это авантюра. Если меньше — перестраховка. А настоящий риск — это нормальная линия поведения, единственная возможность добиться успеха, несмотря на явное превосходство в силах другой стороны. Ясно?

— Так точно!— дружно ответили Воронов, Кукин, Кольцов, Агеев, Крушенок и водитель БМД Лахреев.

— Если что случится... чрезвычайное...— продолжал лейтенант,—можете вызвать спасательный вертолет, но тогда вы обнаружите себя и задание выполнить не сможете.

— Мы выполним боевое задание, товарищ гвардии лейтенант,— строго и серьезно сказал Воронов.

Вспыхнул над люком желтый сигнал.

Пошли в сторону створки люка — тугой ветер ворвался в самолет.

— Зеленый! Сирена!!

Первая БМД, на мгновение зависнув над люком, упала в голубую пропасть. Она долетела до снежных облачных сугробов и провалилась в них, исчезла. За ней — другая. А затем и десантники один за другим — головой вниз, как в речку с обрыва, в детстве. Люк бесшумно закрылся. Темно, пусто в огромном самолете, как в доме, из которого все ушли. Борттехник не спеша шел вдоль троса, убирая вытяжные веревки.

Группа Воронова, неся на себе взрывчатку, по-пластунски подползала к большому деревянному мосту.

В стороне, над лесом, висел вертолет. Майор вышестоящего штаба, с белой повязкой, наблюдал за мостом в бинокль.

— Вот черти!— восхитился майор.— Не вижу их. Как по времени?— спросил он лейтенанта Вяземского.

— Должны подходить к объекту,— ответил замполит разведроты.

— Вот черти!— повторил майор.— Ей-богу, не видно. Кто командир?

— Младший сержант Воронов.

— Запомню.

Укрепив заряды под каждой сваей моста, они подожгли бикфордовы шнуры и поплыли к берегу, держась в тени настила.

Скользнули под ветви ивняка. В мокрую темень. Под самым берегом с головой ушел

под воду Кукин. Обеспокоенный Валька быстро и бесшумно поплыл к тому месту.

Кукин вынырнул прямо перед ним, держа в руках по огромному темно-зеленому раку.

— Там их до фига и больше,— счастливо улыбаясь, прошептал Иван.

Взбешенный кукинской безалаберностью, Валька стукнул его по рукам, и оба рака упали в воду.

— Чего ты...— обиженно зашептал Кукин,— По рукам еще.

Валька зажал ему рот. Повлек за собой таращившего глаза Ивана. Кольцов, беззвучно хохоча и хватаясь за ветки, выбрался на берег.

Подползли к тому месту, где была рация и ждала группа прикрытия: Агеев и Толя Крушенок.

— Возьми рацию,— негромко приказал Валька Кукину.— Да живей ты!

Надев наушники, Иван стал сердито крутить ручку настройки.

— Седьмой! Седьмой! Я «Оса» третья...— начал передавать он.

Грохнул взрыв. Вертолет тяжело качнуло взрывной волной. Вяземский и майор смотрели вниз — из-под моста вырвался дым и настил, разваливаясь, рухнул в воду. Река подхватила доски и бревна и понесла.

— Красиво сработано,— сказал майор.

— Точно в назначенное время,— глядя на часы, сказал Вяземский.

На горизонте то там, то здесь поднимались клубы темного дыма — объекты противника взлетели на воздух одновременно.

Майор повернулся к летчику:

— Поехали на Куркино, Коля.

Они отходили так же скрытно, как и двигались к мосту. Слева от них, за мелким осинником, виднелись деревенские избы. Воронов подал сигнал остановиться.

— Эй, рыболов!— негромко позвал он, но Кукин не отозвался.

— Иван!— снова позвал Валька.

— У меня, между прочим, есть фамилия и воинское звание,— пробурчал Кукин.

— Для вашего звания вы слишком любите раков, дорогой мой, а это теперь дефицит — их и полковники не каждый день едят,— усмехнулся Валька.

— Какой же ты человек...— покачал головой Иван.

— Гвардии рядовой Кукин!— уже совсем по-другому сказал Валька.— В деревню — по-пластунски! Если кого встретите — три раза кукушкой... Ясно?

— Так точно!— Иван угрюмо покосился на Воронова.— А кто там может быть? Ведь сказано — население давно выселено.

— А противник?— с ехидцей спросил Валька.— О нем вам тоже все известно? Выполняйте приказание!

Иван добрался до угла ближайшего дома и, отирая пот, огляделся: деревня как деревня. Только улица уже густо поросла травой, лопухами, чертополохом.

Он осторожно заглянул в окно — пусто. На полу в солнечном прямоугольнике сидела маленькая бурая мышь-полевка и что-то грызла.

Иван, низко пригнувшись, перебежал к другой избе — двор ее тоже густо зарос травой.

Иван, таясь, заглянул в дверь — вдруг что-то черное стремительно понеслось в него — Иван вскинул автомат. Ласточка с пронзительным писком взмыла вверх. Иван облегченно улыбнулся и, забросив за спину автомат, пошел по деревне, не остерегаясь. Из-под ноги у него вылетела еще какая-то пичужка. Через улицу лениво проскакал заяц и, сев у колодца, принялся по-кошачьи умываться лапками, поглядывая на Ивана красными раскосыми глазами.

— Привет, косой,— сказал Иван зайцу. Тот, как бы внимательно слушая, встал на задние лапы.

— Пойди сюда,— Иван поманил зайца и достал из кармана сухарь.

Но заяц высоко подпрыгнул, скакнул в сторону и помчался по улице, только белый хвостик замелькал в лопухах.

Деревня окончилась — за ней до самого леса лежал луг. Иван пошел обратно.

Он миновал одну из изб, пройдя немного вперед, оглянулся на нее.

Резьба наличников на окнах избы была почти такая же, как и на окнах его дома в далеком Заонежье. Он подошел и бережно провел рукой по теплому от солнца дереву.

А разведгруппа ждала его там, где он их оставил. Валька, зло покусывая нижнюю губу, смотрел на часы.

— Ну где вот он шатается?— прошептал он.

— А если засада? — шепнул Кольцов.

— Что ж он, совсем олух — засады не заметить?

— Давай, я сползаю?— предложил Агеев.

Иван тем временем поднялся на крыльцо и вошел в дом. На полу лежал толстый слой то ли пыли, то ли мелкого песка, нанесенного в разбитые окна.

Иван прислушался, огляделся. Тишь такая, что слышен шелест травы под окном. В темном углу он заметил какой-то предмет. Подошел и увидел куклу, старую, матерчатую, точно такую же, какие были у его сестренок. Иван поднял ее, отряхнул: на кукле вязаное платье, сарафан. На ноге остался вязаный сапожок. Какой-то непонятный звук заставил его обернуться — сзади, с потолочной балки свешивались две больших черных гадюки, преграждая ему путь к двери.

Иван отскочил на середину избы — одна из змей мягко упала на пол и стремительно поползла к нему... остановилась и, высоко подняв головку, изготовилась к нападению. Ее прыжок и удар кукинского сапога произошли одновременно. Змея отлетела к противоположной стене.

Иван бросился к окну и, выбив раму сильным ударом сапога, выпрыгнул на улицу.

— Зачем же ты в окно?— спросил Воронов.

— Как зачем?— удивился Кукин.— Чтобы сверху не прыгнула.

— А что ж не стрелял?

— Что я, больной, что ли,— пробурчал Кукин.

Кольцов разглядывал куклу.

— Мне показалось, я руку отцовскую узнал,— сказал Иван Сергею.

— Что? Что ты узнал? — Валька в изумлении даже привстал.

— Отец так наличники резал. Рисунок похожий. Обознался, конечно.

— Да гори все оно ясным огнем! Все твои деревяшки!— Валька, рассердившись, ударил кулаком по земле. И скривился от боли — поцарапал руку сучком.

— Зачем... гори...— растерялся Иван.— Не надо.

— Ах не надо...— с угрозой в голосе повторил Воронов, вылизывая ранку.— А ну! Хватит трепаться. Бабы какие-то, а не солдаты! Возьми-ка, Кольцов, свой РПГ и дай парочку горяченьких по этому зверинцу.

— Ты что?— Кукин вскочил.— Зачем?!

— Не буду я этого делать,— сказал Сергей.

— А если это приказ?— нехорошо улыбнулся Валька.

— Все равно не буду.

Воронов поднялся, одернул маскхалат, как мундир:

— Рядовой Кольцов!

Сергей поднялся и вытянулся.

— Приказываю открыть огонь из гранатомета по деревне. Ясно?

— Никак нет.

— Что вам не ясно?

— Смысл приказа.

— А то, что мы находимся в обстановке предельно приближенной к боевой, вам ясно? И как карается невыполнение приказа в бою, тоже ясно?

— Да что вы, ребята...— Кукин попытался стать между ними, но Валька резко оттолкнул его в сторону. Отлетая, Кукин зацепился за сук и тяжело грохнулся на землю, ударившись затылком о ствол дерева. Он зажмурился от боли, прижал ладонь к затылку, потом посмотрел — нет ли крови.

— Ну?— спросил Валька Сергея.

Сергей прямо глядел ему в глаза.

— Та-ак...— протянул Воронов.— Рядовой Кукин!—позвал он, не глядя на Ивана.

Тот сидел на земле, поводя головой.

— Рядовой Кукин!— повторил Воронов.— Взять РПГ! Я из вас слюнтяйство повышибу! — Валька поднял с земли гранатомет и сунул в руки Ивану. Подтащил ящик с гранатами.

— Иван!— предостерегающе крикнул Кольцов.

Кукин как-то бессмысленно посмотрел на него и... лег с гранатометом.

— Заряжай!— скомандовал Воронов.— Огонь!

Грохнул выстрел. Чуть дымя в воздухе, граната ушла к цели. Хлопнул взрыв — запылал первый дом.

— Заряжай! Огонь!

Пламя поднялось над второй избой... Вспыхнула третья.

Иван заряжал и стрелял уже без команды. Загорелась четвертая изба. Пятая.

— Отставить!— закричал Воронов, болезненно морщась.

А Иван стрелял и стрелял.

— Отставить!!!— отчаянно закричал Валька и бросился к Кукину.

В выгоревшем небе высоко висело, еще поднебному жаркое солнце. Над деревней поднималось пламя, неяркое, почти бесцветное. Стлался по земле белесый дым. Мимо солдат, растерянно суетившихся вокруг лежавшего ничком Кукина, промчался заяц. Замелькал по некошеному лугу белым кончиком хвоста и исчез у опушки.

Плащ-палатка была натянута под густой елью. Рядом темнела боевая машина. Электрический фонарик, незаметный снаружи, слабо освещал сидящего у ствола Воронова и Кукина, лежащего головой у него на коленях. Глаза Ивана были закрыты. Подошел Агеев, присел рядом на корточки, протянул шлем, полный мокрой малины. Валька высыпал малину в пустой котелок. Стал давить ложкой.

— Кислое ему сейчас хорошо,— Валька налил из фляги воды в котелок.

— Товарищ младший сержант, — обратился к нему Сергей Кольцов,— группа готова к дальнейшему выполнению боевой задачи. Прикажете собираться?

Валька, держа котелок обеими руками, поднес ко рту Кукина.

— Попей, Ваня. Кисленькое тебе хорошо. Попей.

Кукин неожиданно мотнул головой. Валька не удержал — и вода вместе с ягодами вылилась Ивану на лицо.

— Какое выполнение?! Куда собираться? — Валька, чуть не плача от собственного бессилия, стал собирать со лба и щек Кукина размокшие ягоды. — Ты что? Не видишь?! — крикнул он Кольцову.

Кукин открыл глаза:

— А-а-а... Сереня,— слабо улыбнулся Иван, ухватил Кольцова за маскхалат и, качнувшись, сел. — Ты пойми, Сереня. В доме, где люди жили, сейчас всякая тварь, нечисть всякая. А там же детей растили, всю жизнь старились. Это как, а?

И, не дожидаясь ответа, выпустил маскхалат Сергея. Повалился назад.

Сергей сорвал с пояса флягу и, приподняв Ивану голову, стал лить на лицо. Иван открыл глаза, ловя губами струю.

Валька сел на землю, закрыл лицо руками и несколько мгновений не двигался.

— Агеев! — не отрывая рук от лица, наконец, произнес он. — Передай на КП по рации: пусть высылают спасательный вертолет.

— Закуривай, ребята! — громко и зло сказал Степа. Не таясь, затрещал по кустам к боевой машине. Выдвинул антенну. Взял наушники. — Кстати, закурить у кого есть?

Водитель БМД Лахреев протянул ему сигареты в целлофановом мешочке.

— Нельзя курить-то, Степа,— проговорил Сергей.

— Теперь все можно! — сказал Агеев и посмотрел на Вальку.

Тот молчал. Сергей подошел к нему и зашептал, заглядывая в глаза.

— Послушай, Валька! Соберись, нельзя же так. Ну, случилось. Мы пройдем. На руках Ивана пронесем, где БМД не сможет. Командуй, Валя. У нас еще есть время.

— Нет у нас времени,— горько сказал Валь-

ка и показал Сергею вверх, на верхушки сосен, которые чуть высвечивал дальний луч прожектора.

Луч скользнул вниз — черные стволы дрогнули. Задвигались, отбрасывая длинные тени.

Все примолкли. Послышался дальний лай собак.

— Засекли нас! — сказал Агеев. — Совсем хорошо.

Три бронетранспортера стояли на пепелище сожженной деревни, освещая мощными прожекторами опушку леса. На землю прыгали проводники с собаками, выстраивались, сдерживая рвущихся к лесу псов. Через поле шли еще два бронетранспортера.

Офицер махнул рукой, и вся цепь устремилась вперед.

Лай приближался.

— Может, сами к ним выйдем? — спросил Лахреев. — Чего уж теперь.

— Ну уж это дудки,— пробурчал Валька. — Пусть тут берут.

— Я на волне КП,— сказал ему Агеев. — Давай точный текст.

Сергей шагнул к Агееву, вынул у него изо рта только что зажженную сигарету, загасил о подошву своего сапога и сунул Степе в карман. Агеев круто повернулся к нему, но, увидев лицо Сергея, ничего не сказал.

Проводники, отпустив собак на длинных поводках, бежали к лесу в мертвенном свете прожекторов. Перепрыгивая через валежник, продирались сквозь чащу кустов. Лезли по склону оврага, тяжело дыша.

— Разведгруппа! Внимание! — вдруг тихо, но твердо сказал Сергей Кольцов. — Командир, младший сержант Воронов не может продолжать выполнение боевой задачи по состоянию здоровья.

Валька вскинул на него глаза и тут же опустил.

— Командование принимаю я! — продолжал Сергей. — Разведгруппа, слушай мою команду!

Валька, склонясь над Кукиным, стал натягивать ему шлем так, чтобы держался холодный компресс.

Когда БМД неожиданно вырвалась из гущи кустов и промчалась через опушку, собаки испуганно рванули в сторону.

БМД мчалась по полю под огнем пяти бронетранспортеров. Наконец, офицер с белой повязкой дал три красные ракеты, означавшие, что бой окончен и БМД уничтожена. К боевой машине подбежали солдаты и стали стучать прикладами автоматов по броне.

— Разведгруппа уничтожена! — крикнул офицер в смотровую щель. — Выходите!

Открылся люк. Вылез Лахреев и сел на башню:

Закурить у кого будет?

Один из офицеров противника заглянул в люк — в БМД никого. Пусто.

— Так кто закурить угостит? — снова спросил Лахреев и, подмигнув, засмеялся.

Офицер, отбежав от БМД, махнул оставшимся неподбитыми трем бронетранспортерам в сторону реки, а солдатам с собаками — на лес.

Гулко лая, огромный пес прыгнул с берегового откоса вниз, на песчаную отмель. Его сильные лапы глубоко взрывали мокрый песок. Луч прожектора скользнул по прибрежным кустам и исчез — машина спускалась в ложбинку. Почти тут же мотор надсадно завыл — бронетранспортер выполз на косогор, чуть правее — еще два. Мощный прожектор осветил реку — вода была черная и густая, как масло. По отмели с хриплым лаем металась овчарка.

Они были уже в безопасности, невидимые в тени кустов противоположного берега. Когда Кукина вынесли из воды, Кольцов оглянулся, зажмурился от яркого света, бьющего через листву. Повернулся и, хватаясь за кусты, полез на берег.

Мглистый, дождливый рассвет.

Кольцов, ползший впереди, в мокрой чащо-

бе кустов, приостановился. Поднял бинокль. Увидел. Прилег. Ткнулся щекой в раскисшую от ночного дождя землю. Остальные, увидев то же, что и Сергей, застыли неподвижно — впереди, метрах в двухстах, среди сосен, стояли штабные палатки, едва заметные под маскировочными сетками. Рядом бронетранспортеры, грузовики технических служб, офицерские «газики».

Было слышно, как где-то неподалеку шли танки.

Ребята, обессиленные трудным путем, лежали на земле, хрипло дыша.

Агеев, немного отдышавшись, потянулся и пожал руку Кольцову. Тот глянул на него и облегченно улыбнулся.

Агеев надел наушники и стал готовить рацию к передаче.

— Где мы? — прошептал Кукин, лежавший на спине у Воронова. Тот был без шлема, волосы прилипли ко лбу.

— Вышли к их штабу, — прошептал Валька.

— Это хорошо. А со мной что?

— Тише, Ванечка. Тише.

Из крайней палатки вышли генерал и два офицера. Они сели в «газик» и уехали в сопровождении бронетранспортера. Затем из палатки появились связисты и двинулись к лесу, сматывая на катушку телефонные провода.

— Я на волне... — прошептал Агеев. — Давай точные координаты.

Кольцов опустил бинокль и лег лицом в траву.

— Ты что? — обеспокоился Агеев.

— Они уходят, — глухо сказал Кольцов. — Мы опоздали.

К палатке подошли солдаты, стали выдергивать колышки — брезент бесформенно сморщился.

— Вас комдив, товарищ лейтенант, — связист передал Чагину трубку. — «Оса-7» слушает, товарищ «первый», — вытянулся Чагин. — Нет. Никак нет. Координаты штаба танковой дивизии пока не известны. От «Осы-3» нет сообщений. Так точно — вся ответственность на мне.

Чагин опустил трубку. Радист сочувственно посмотрел на лейтенанта и снял наушники.

— «Оса-3» не отвечает, товарищ лейтенант.

— Вызывать, — коротко бросил Чагин.

Майор с белой повязкой, тот, с вертолета, посмотрел на часы:

— Все, лейтенант... Можете их не вызывать... Сейчас 7.28, а в 7.30 штаб 237-й танковой дивизии должен сменить местоположение и перейти ближе к своим боевым порядкам. Дивизия заканчивает сосредоточение на рубеже атаки. Чем это грозит вашим частям, мне кажется, объяснять не нужно.

Чагин молча смотрел в сырую стену землянки. Темные, неошкуренные бревна. Из пазов свисал мох.

Мерно капала вода в котелок, подвешенный к поперечине палатки. Капитан из вышестоящего штаба, с белой повязкой на рукаве, после каждого всплеска смотрел на часы.

— Вот точность, — с некоторым восхищением сказал он, — через каждые три секунды.

— Да-а... природа, приро-о-да-а, — рассеянно пропел подполковник-танкист, делая карандашные пометки на карте.

В палатку входили солдаты и выносили то столы, то телефонные аппараты, то папки с документами.

Внезапно струйка воды пробилась в другом месте. Подполковник поморщился и с неудовольствием посмотрел на старшего лейтенанта в наушниках, сидевшего рядом с радистом.

— Неужели нельзя было, Виктор Петрович, палатку натянуть как следует или... котелков этих побольше.

— Виноват, товарищ подполковник, — старший лейтенант, слушая в наушники, быстро записывал, потом встал. — Товарищ подполковник, 39-й полк вышел на рубеж атаки в районе Ильинское — Броды. На левом фланге соседями имеет подразделение 18-го полка, на правом — две батареи безоткатных орудий, — старший лейтенант передал подполковнику свой листок с записями.

— Наконец-то! — обрадовался подполковник. — Значит, вся дивизия на месте.

— Неплохо,— сказал капитан, глядя на часы.— Точно в срок уложились.

— Разрешите размонтировать рацию и начать погрузку? — спросил старший лейтенант у подполковника.

— Да... да... конечно, — отвечал подполковник, нанося последние оперативные данные на карту.— Через минуту буду готов, го-о-тов,— довольно пропел он.

Тяжело плеснула вода на карту.

— В конце-то концов, Виктор Петрович...— подполковник даже бросил карандаш от возмущения и обернулся к старшему лейтенанту.

Тот скреб каблуками земляной пол — Крушенок взял его на удушающий прием. Радист лежал, придавленный Агеевым.

Кольцов, мокрый и грязный, как все, быстро шагнул к подполковнику и потянул у него из-под рук карту.

— Это что?! Кто? Смирно! Не сметь! — выкрикивал возмущенный подполковник, хватаясь за кобуру.

Капитан бросился к нему и схватил за руку:

— Вы убиты, Николай Тимофеевич.

Агеев уже настраивал рацию.

— Ну, черти! — майор с вертолета в восхищении хлопнул себя по голенищу сапога.

Чагин говорил по телефону.

— Сведения абсолютно точны, товарищ первый! — лейтенант не мог сдержать своей радости.— Да... с оперативной карты штаба 237-й... Только что сообщила «Оса-3»... Штаб? Оперативная часть штаба 237-й танковой дивизии уничтожена «Осой-3».

К штабным палаткам мчался вездеход.

Кольцов прополз по толстому сосновому суку, нависшему над дорогой, и замер. Когда вездеход оказался под ним — прыгнул на водителя. Тот закричал и постарался прижать Сергея.

На крик со всех сторон сбегались солдаты.

Воронов, один за другим, бросил пять взрывпакетов.

Грохот. Дым.

Кукин пытался бежать самостоятельно, но пошатнулся, упал.

Валька взвалил его на плечи и бросился к вездеходу, где отчаянно боролся с водителем Сергей. Валька добежал первый, перевалил Кукина через борт и — на противника Сергея.

Мотор взревел, десантники ловко попрыгали в машину. Валька вскочил на ходу.

Солдаты противника старались своими машинами закрыть им выход на лесную дорогу.

Сергей отчаянно крутил баранку, пытаясь обхитрить их.

— Огонь не открывать! — кричал офицер.— Возьмем их так!

Сергей, ломая кусты, направил машину в лес, в обход, но частокол стволов был слишком густой. Вездеход снова выскочил на поляну. Кольцо сжималось. Выхода практически не было.

— Серега,— Валька схватился за руль,— дай!

— Не выскочить нам, Валя,— прохрипел Сергей.

— Дай же, Серега! Я знаю... сволочь я. Но прошу тебя, командир!

Сергей на мгновение взглянул в умоляющие Валькины глаза.

— Это же по моей части,— продолжал Валька, надевая каску водителя, валявшуюся под ногами.

Сергей уступил ему место.

Валька резко закрутил руль в другую сторону и, выкрикнув что-то отчаянное, бросил машину прямо на грузовик, стоящий поперек дороги.

Шофер, увидев мчащийся на него вездеход, закричал, замахал руками. Но выпрыгнул из машины только тогда, когда столкновение стало неизбежным. Удар. Треск бортов.

Выскочили. Только Валька сильно ударился лицом. В кровь разбил губы о руль.

Вездеход швыряло по ухабам лесной дороги.

Тяжело вздохнула земля — огненные стрелы ракет ушли в небо.

Над самой землей проносились штурмовики — клубился дым, горела земля, дыбились

и разваливались макеты танков. Но снаряды-то были боевые, настоящие.

«АН»ы оставляли в небе белую россыпь парашютов.

Майор смотрел с вертолета вниз.

— Передай в штаб синих... У них нет больше 237-й танковой дивизии.

Сделав все возможное и даже кое-что из невозможного, они отдыхали в перелеске: кто сидел, прислонившись к стволу дерева, кто лежал, задрав на пень ноги, кто просто упал ничком да так и уснул.

Валька сидел несколько в стороне от всех и играл десантным ножом, бросками вонзая его в землю.

— Лейтенант идет,— негромко сказал поднявшийся из-за кустов Агеев,— с ним замполит и майор из штаба.

Валька встал, оправил маскхалат. Вид у него был лихой, что и говорить: каска, подобранная им в кабине бронетранспортера, сдвинута на правую бровь, распущенный подбородочный ремень свободно болтался, рукава закатаны до локтей...

— Группа! — негромко, но четко, привычно раскатывая «р», скомандовал Воронов. — Подъем!

Поднялись, отряхнули маскхалаты.

— Становись.

Из осинника вышли Чагин, Вяземский и штабной майор.

— Группа! Равняйсь! Смир-р...

— Отставить,— прервал майор, оглядел осунувшиеся, усталые лица солдат и сказал неожиданно просто: — Большое вам спасибо, ребята. Так и впредь действуйте, молодцы. Это от меня,— улыбнулся он. — А от командира дивизии выйдет вам благодарность в приказе.

— Служим Советскому Союзу! — мгновенно позабыв усталость, грянули десантники.

— Вот так и служите,— снова улыбнулся майор и, попрощавшись с Чагиным и Вяземским, ушел.

Когда затих за ним хруст веток, Вяземский сказал:

— Что получили благодарность — это, конечно, не плохо... — он помолчал, а затем продолжил: — но я и лейтенант Чагин особых восторгов по поводу ваших действий, к сожалению, не испытываем. Что произошло с деревней? — сурово спросил он. — Для чего вам понадобилось ее сжигать?

— Товарищ гвардии лейтенант, разрешите доложить? — шагнул вперед Валька.

— Докладывайте.

— В сожжении деревни виноват я,— смотря себе под ноги, сказал Валька. — Рядовой Кукин получил травму из-за меня. Командовал группой в решающий момент рядовой Кольцов. — Сказав все это, Валька наконец смог взглянуть в глаза Вяземскому. — Так что для меня все благодарности — мимо, товарищ гвардии лейтенант.

— Та-а-к... — Чагин снял фуражку и отер с тыльной стороны козырек.

Вяземский внимательно оглядел Вальку, его каску в маскировочной сетке, блестящий браслет на запястье, медальон, свесившийся на тельняшку.

— Сними-ка свои цацки, Воронов,— негромно сказал замполит.

Валька дрогнувшими пальцами снял медальон, растегнул браслет.

— Брось их, брось,— сказал Вяземский. — Ты, Воронов, русский солдат, на твоем головном уборе гордая кокарда Советской Армии. А изобразил из себя... — он презрительно усмехнулся,— какого-то наемника из Южной Африки. Каска откуда?

— В бронетранспортере подобрал,— тихо сказал Валька, раскатывая рукава маскхалата.

— Оставь ее. Каски нам не положены.

Оглядев принявшего нормальный вид Вальку, замполит сказал:

— Наша постоянная готовность — это готовность прийти на помощь. Защитить. Мы хотим быть сильными для того, чтобы быть добрыми. Только для этого дала нам оружие Родина. В этом — высшая и единственная цель советского солдата. Смысл нашей армии... Всегда помните об этом, товарищ Воронов.

— Товарищ гвардии лейтенант,— тихо и с видимым трудом сказал Валька Вяземско-

му,— разрешите обратиться к товарищу гвардии лейтенанту Чагину?

— Обращайтесь.

— Товарищ гвардии лейтенант,— продолжал Валька, глядя на Чагина,— тогда, на полосе, я прижал рядового Кольцова к кювету, и он завалился. Подло прижал. Поэтому считаю — группой командовал не по праву,— и, помолчав, добавил: — Выходит... тогда вы с дядей Мишей зря из-за меня старались, товарищ гвардии лейтенант. — Валька усмехнулся, но в глазах его была горечь.

— Под арест пойдете, Воронов,— жестко сказал Чагин, круто повернулся и пошел.

Вяземский нагнал его уже на дороге.

— Да-а... — угрюмо проговорил Чагин,— действительно, выходит, промазал я с этим парнем.

— Это как посмотреть,— подумав, сказал Вяземский. — Ведь он во всем признался, Гриша. Сам признался. Уж о случае на полосе препятствий вполне мог промолчать. А это, согласись, не малого стоит... Ну а Кольцов — просто порадовал! Вот тебе и музыкант! А как проявился в трудных обстоятельствах!

Прошли еще недели службы...

Был день увольнения. Сияющие, как новенькие полтинники, шли в город солдаты, показывая дежурному в проходной свои увольнительные.

В опустевшей казарме сидели на койках друг против друга Сергей Кольцов и Валька Воронов. У Сергея на погонах светились новенькие лычки, а на Валькиных погонах остались следы от них.

Валька держал в руке Райкину фотографию девять на двенадцать и, не отрываясь, глядел на нее.

— Я бы этому хмырю с «Жигулями»! — Валька сжал кулак. — Вон отец твой боксер, а ты...

— Может, поэтому я и не любил драться,— сказал Сергей. — И вообще, в таких ситуациях это не метод. Мужчина ни при чем. Все решает женщина.

— Да-а... — Валька все смотрел на карточку. — Ничего не скажешь. Девочка в порядке! К нам, к морю, знаешь, сколько их приезжает. Но такой, честно скажу, не видал. Я бы всем ее показывал, а ты зажал и ни словечка!

— Зачем? — Сергей промолчал. — Это... тень прошлого.

— Ты бы все-таки сходил, а? Видишь — адрес нашла, приехала! — Валька взял с тумбочки телеграмму, прочитал: — «Буду ждать на вокзале. Очень буду ждать». — Он посмотрел на часы. — Небось уже сидит, ждет.

— Посидит, посидит и уедет. Я ее не звал.

— Не простишь, значит?

— Нет, Я давно решил. Все кончено,— Сергей взял у Вальки фотокарточку и медленно разорвал ее пополам.

— Ты что?! — Валька вырвал у него половинки, составил их. — Ничего, склеить можно. Потом сам спасибо скажешь! — Валька спрятал половинки фотографии в карман.

— Не скажу,— усмехнулся Сергей.

Они помолчали.

— Пойдем хоть по городу прошвырнемся. Увольнительные же пропадают.

— Не хочу,— Сергей откинулся на подушку.

— Ну как знаешь,— Валька встал, оправил форму. — Я пошел.

В маленьком полупустом привокзальном кафе, в уголке, сидели бывший младший сержант Воронов и Райка. Кафе находилось в скверике, и в его окна просматривался вход в вокзал. На столике стояли чашки кофе, тарелка с нетронутыми пирожным и бутербродом и около Райки — бокал с шампанским.

— Не знаю... Не пойму... — грустно говорила Райка,— почему я вам все рассказала? Я никому этого не рассказывала. Наверное, вы хороший человек!

— Да, я хороший — усмехнулся Валька. — Я очень хороший. «Непорочный нестеровский отрок», как сказал про меня когда-то один не самый близкий мой друг.

Они помолчали.

— Все-таки... проводите меня к нему,— попрсcила Райка.

— Я же вам сказал — не надо.

— Я только хочу посмотреть ему в глаза.

— И в глаза не надо смотреть.

Райка рассердилась.

— Ты кто такой? Ты что раскомандовался? — Она встала.

— Садись,— Валька взял ее за руку, усадил. — Ладно. Смотри. — Он достал из кармана половинки ее фотокарточки, составил их, показал, затем снова развел в стороны. — Вот.

Райка так и выпрямилась вся... замерла. Глаза ее наполнились слезами. Она схватила сигарету, глубоко затянулась... Валька с сочувствием смотрел на нее. Она молча курила, изо всех сил сдерживая слезы. Затем глаза ее потемнели и она прошептала:

— Ну и черт с вами со всеми.

Валька положил на ее руку свою здоровенную лапу.

— Тебе, правда, не надо его видеть. Надо все забыть. Он не для тебя, и ты не для него.

Райка снова закурила.

— Не для него... Да-а... — она горько вздохнула, покачала головой. — А для кого же я?

— А хотя бы для меня,— сказал Валька.

Райка усмехнулась.

— Ох, как вас много!

— Если бы ты согласилась... — медленно продолжал Валька,— я, как говорилось в старину, попросил бы твоей руки. — И тут Валька с ужасом почувствовал, что он впервые в жизни краснеет перед девушкой.

— Ну вот и еще один женишок нашелся! — нервно рассмеялась Райка. — Значит, берешь меня замуж?

— Я не трепач. Беру.

— До или после?..

— Что? — не понял Валька.

— До — замуж-то возьмешь или — после?

Валька посмотрел на нее и строго сказал:

— Не хами — у тебя глаза не такие.

Теперь настала Райкина очередь краснеть. Она глотнула из бокала и опять закурила.

— Выпей еще,— сказал Валька.

— Зачем?

— Выпей! — строго повторил он.

Райка отпила еще глоток. Валька взял бокал, отставил в сторону.

— Все! С этой минуты ты больше не пьешь. Ясно? — все так же строго продолжал он. — А то я видал вас, пьющих девочек. — Он осторожно вынул у нее из пальцев сигарету. — И не куришь! — Райка широко раскрыла глаза. — Хочешь, я тоже брошу, вместе с тобой? — Валька взял со стола пачку сигарет и сжал ее, превратив в комок. — Все! Захочешь — проверишь!

Райка, все так же глядя на него широко открытыми глазами, сказала:

— Слушай... Мне никто ни разу этого не запрещал, наоборот, все только и говорили: «выпьем», «закурим». Слушай, ты и правда — ничего парень!

— Оценить не могу, — улыбнулся Валька и встал. — Вот что, Рая... Раечка... райское яблочко! А не пойти ли нам прогуляться? Осмотрим древние памятники архитектуры. Тут их, как сказал бы наш Кукин, до фига и больше!

Райка глянула в окно на подходы к вокзалу и, подавив вздох, взяла со стула соломенную сумку с яркими цветами.

Они вышли из кафе. В компании парней, сидящих поблизости на скамье, кто-то присвистнул и сказал:

— Нич-чего «языка» захватил десантник!

Валька, не оборачиваясь, показал им кулак. Действительно, красивая, хорошо причесанная, нарядно одетая, Райка производила сильное впечатление.

Они медленно шли по берегу реки, внизу, у воды, а на крутом взгорье над ними высились каменные стены и купола какого-то старинного монастыря.

Райка шла молча, опустив голову, а Валька все поглядывал на нее с восхищением, поглядывал... потом ласково привлек ее к себе, потянулся поцеловать в щеку. Райка не отстранилась, только тихо сказала:

— Ну вот... я же говорила — все вы одинаковые.

— Та-ак... — Валька остановился, глаза его сузились. — Ладно! — он крепко взял ее за руку. — Пошли!

— Куда?

— Пошли-и! — Валька повернулся и решительно потащил ее за собой.

Они вошли в вокзал.

— Стой здесь. Я сейчас,— сказал Валька и пошел к воинской кассе.

Она смотрела, как он пробирался через толпу военных к окошечку, что-то говорил, приложив руку к груди... Вернулся, протянул ей билет.

— Пойдем скорее! Твой поезд сейчас отходит.

— Ты что это разошелся? Может быть, я не хочу! — пробовала возразить Райка, но он снова взял ее за руку и повлек за собой.

— Пойде-е-ом!

В вагоне он остановил Райку у закрытого купе и, пристально глядя ей в глаза, сказал:

— А теперь выслушай и запомни: поцелую я тебя первый раз только на свадьбе, когда будут кричать «горько»! Ясно?

Выскочив на платформу, Валька увидел в открытом окне вагона Райку. Она улыбалась, а по щекам ее текли слезы.

Он вышел из вокзала и нос к носу столкнулся с Сергеем Кольцовым. Оба слегка растерялись.

— Пришел все-таки,— первым опомнился Валька.

— Понимаешь...— поморщился Сергей.— Я подумал, неудобно все же, человек будет ждать. Только вот все обошел, а ее нигде нет!

— Она уехала.

— Ты ее видел? — живо спросил Сергей.

— Видел.

— И проводил?

— И проводил.

— Ну спасибо! А то как-то действительно неудобно.

— Это тебе спасибо,— перебил Валька.

— Мне? За что?

— За то, что не пришел сразу.

— Не понимаю тебя.

— Хорошо, Серега. Чтобы тебе было все ясно, скажу коротко — мы с ней решили пожениться.

— Ты что... плетешь?! — Сергей был ошарашен.

— Я когда-нибудь трепался?

— Подожди,— Сергей нахмурился. — А вообще-то... кто тебе разрешил к ней лезть?

— Она, Сереженька, она! Ты ведь сам сказал, что все решает женщина. Вот она и решила, а я этому несказанно рад! И лучше не вмешивайся.— Валька расправил плечи, поднял к небу глаза. — Я ее все равно никому не отдам. — Сергей молчал.— Давай начистоту,— продолжал Валька.— Ты ведь ее все равно не простил бы. Всю жизнь попрекал бы тем, что было! А для меня все по-другому: раз это было не при мне, значит, вообще не было!

— Что ж... — наконец заговорил Сергей, глядя в пространство. — Если она опять могла с тобой... Значит...

— Значит, она тебе не подходит,— подхватил Валька,— а мне и такая сойдет!

— Не ерничай,— снова нахмурился Сергей. — С другой стороны, я же решил, что все кончено, так какого же черта! — продолжал он здравые рассуждения, но в глазах его была грусть.

— Кстати, — усмехнулся Сергей, — Кукину тоже телеграмма пришла: «завтра Маня приезжает.

— Ну да?! Слушай! — озабоченно сказал Валька. — Ты же сам знаешь, в каком долгу я перед Иваном! Надо ее как следует встретить! Завтра у нас в клубе концерт, танцы. Надо ее пригласить и вообще, чтобы все было о'кэй! А?

Гремела музыка в просторном клубе воинской части. Рояль, электрогитара, ударник и контрабас — все были молоденькие солдаты и исполняли они «свою» музыку.

Посреди зала прыгали девчонки с солдатами. Молодые офицеры старались танцевать в пределах возможного, а старшие офицеры и их жены сидели по стенам, наблюдая, потому что это были не их танцы. Не очень-то попрыгаешь в мундирах с их звездами. Они смотрели на своих дочерей, переговаривались.

Наши разведчики стояли отдельной группой. Здесь же была и Маня. С ней, галантно изгибаясь, разговаривал могучий Степа Агеев, а Иван Кукин грустно жаловался Вальке и Сергею:

— Я-то вообще не обучался танцам, все

некогда было, а Маня — она тоже таких не танцует. У нас там другие. Вот вальс, к примеру, она очень хорошо может. Это я сам видел.

— Ясно, Ваня,— сказал Валька и посмотрел на Сергея. — Надо что-то сделать, Сережа.

— Ну что ж, видно придется нарушить зарок,— улыбнулся Сергей. — Только ведь надо договориться с оркестром.

— Это мы берем со Степой на себя.

— Не горюй, Иван. Будет наша Маня танцевать! — сказал Кукину Сергей.

— Правда, ребята? — обрадовался Иван. — Вы — люди!

Извинившись перед Маней, Валька отвел Агеева в сторонку.

— Слушай, ты должен с Маней потанцевать.

— С удовольствием, Валек, только я в гробу видел эти танцы.

— Вальс можешь?

— Вальс — пожалуйста.

— Сейчас мы пойдем в оркестр, а потом ты всех предупредишь — чтоб Маня ни секунды не стояла. Ясно?

В перерыве Сергей поднялся на сцену. Солдат-пианист уступил ему место у рояля, сказал:

— Давай, младшой!

Сергей сел за рояль. Оркестр подхватил мелодию и зазвучал до боли знакомый тем, кто сидел у стен, вальс «В лесу прифронтовом». И разом поднялись со стульев все, чья юность пришлась на великую войну. Уж они-то знали, что такое прифронтовой лес и что значили слова: «...а коль придется в землю лечь, так это ж только раз...»

Потом Сергей заиграл другой вальс, тоже знакомый всем вальс военных лет, и в нем молодой офицер-фронтовик говорил девушке, что танцевать он совсем разучился и просил его извинить за это.

Танцевали все. Не танцевал только один Иван Кукин. Сияющий, он смотрел, как ребята нарасхват приглашали его Маню.

Никто не заметил, как в зал вошел дежурный офицер и что-то тихо сказал остановившемуся перед ним в танце полковнику. Тот также что-то шепнул своей партнерше, пожилой, но все еще стройной высокой женщине с гладко зачесанными волосами, и незаметно покинул зал. Потом тихо вышли еще несколько старших офицеров.

Кружились и кружились в вальсе пары. Внезапно, как всегда, вспыхнуло красное табло, и в который уже раз для солдат прозвучал сигнал:

— Тревога!!!

Через минуту в зале не было ни одного мужчины. А женщины стояли, не двигаясь, каждая на том месте, где ее оставил партнер. И сейчас было видно, что их много в этом зале. Они стояли молча, охваченные одним чувством. Оно передалось даже и самым юным из них, как бы перешло из сердец матерей к их дочерям. То ли эта музыка так подействовала на них, то ли что-нибудь другое. Но что-то заставляло больно сжиматься их сердца. И можно было понять — что. Слишком часто в жизни русских женщин звучали сигналы таких военных тревог, после которых их близкие уходили очень надолго, а то и не возвращались вовсе.

Тишину нарушила гладко причесанная женщина, та самая, которая танцевала с полковником. Быстро пройдя через зал, она поднялась на сцену. На ее груди в несколько рядов пестрели орденские колодки.

— Девушки, милые! Что вы, девушки? Они же вернутся!

Три волны нарастающего грохота одна за другой пронеслись над зданием клуба, казалось, над самой его крышей и раскатились, пропали вдали. Это на тяжелых десантных самолетах ушли в небо их близкие исполнять свою нелегкую солдатскую работу.

Все стихло. Осталась только музыка, которую слушали женщины, легкая прекрасная музыка света, жизни, любви...

И именно для того, чтобы она звучала всегда, и несли свою воинскую службу солдаты Советской Армии Сергей Кольцов, Иван Кукин, Валентин Воронов, Григорий Чагин, Владимир Вяземский и вместе с ними миллионы других.

Фильмография

«Мосфильм» (СССР) — «Мафильм» (Венгрия) — «Баррандов» (Чехословакия), при участии «Динпро» (Колумбия)

«Кентавры», 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 7 ч.
Автор сценария и режиссер-постановщик В. Жалакявичус. Оператор-постановщик П. Лебешев. Художники-постановщики Л. Шенгелия, А. Неогради, О. Окач. Звукооператор Р. Казарян.
Роли исполняют: Д. Банионис, Р. Адомайтис, М. Лукач, Е. Лебедев, Д. Бенке, Е. Ивочкина, И. Шюте, Г. Бортников, В. Гафт, И. Зеленогорска, И. Унгуряну, Т. Танцош, А. Мохика, М. Волонтир, Б. Оя.

Центральная киностудия детских и юношеских фильмов имени М. Горького

«Плата за истину», 9 ч.
Автор сценария А. Спешнев, при участии Б. Могилевского. Режиссер-постановщик А. Спешнев. Оператор-постановщик И. Зарафьян. Художник-постановщик С. Серебреников. Композитор Л. Солин. Звукооператор В. Заболоцкий.
Роли исполняют: Н. Подгорный, Е. Уралова, А. Боярский, М. Глузский, В. Дружников, Л. Марков, В. Антоник, С. Степанова, В. Якут, З. Занони, А. Сафонов, И. Косухин, Н. Попков, В. Лунего, В. Котомцев.

«Ленфильм» (СССР) — «Баррандов» (Чехословакия)

«Трасса», 10 ч.
Авторы сценария А. Горохов, К. Валтера, А. Лукеш. Режиссеры-постановщики А. Вехотко, Н. Трощенко. Оператор-постановщик Э. Розовский. Художник-постановщик В. Юркевич. Композитор И. Цветков. Звукооператор Г. Эльберт.
Роли исполняют: В. Шендрикова, Я. Каныза, Б. Щербаков, А. Солоницын, В. Гоголев, Е. Леонов, В. Раж, В Яндак, Я. Поган, В. Ильичев.

Свердловская киностудия

«В ночь лунного затмения» (по одноименной пьесе М. Карима), 9 ч.
Автор сценария В. Валуцкий. Режиссер-постановщик Б. Халзанов. Оператор-постановщик В. Осенников. Художник-постановщик В. Тихоненко. Композитор М. Кажлаев. Звукооператор М. Томилова.
Роли исполняют: Г. Мубарякова, С. Джумадылов, Н. Аринбасарова, Ч. Думанаев, Д. Камбарова, Б Мулдабаев, Б Халзанов, Н. Ихтимбаев, Ч. Думанаев, Ч. Халзанов, Д. Ахимов.

Киностудия «Грузия-фильм»

«Мачеха Саманишвили» (по рассказу Д. Клдиашвили), 9 ч.
Автор сценария Р. Чейшвили. Режиссер-постановщик Э. Шенгелая. Операторы-постановщики Л. Авхледиани, Ю. Схиртладзе. Художники-постановщики Б. Цхакая, Д. Кухалашвили, Н. Фурман. Композиторы Г. Канчели, Д. Кахидзе. Звукооператор В. Долидзе.
Роли исполняют: В. Кахиашвили, И. Кахиани, Н. Чачанидзе, В. Непаридзе, Ш. Габелая.

Киностудия «Казахфильм»

«Возвращение сына», 8 ч.
Авторы сценария В. Черных, С. Муратбеков. Режиссер-постановщик Ш. Бейсенбаев. Оператор-постановщик М. Дуганов. Художник-постановщик В. Леднев. Композитор А. Бычков. Звукооператор Н. Шуршаков.
Роли исполняют: Л. Смирнова, Б. Римова, В. Гришко, К. Воинов, Ю. Горобец, С. Жакишев, Д. Германова, С. Меньшикова, Л. Иванова, А. Боранбаев, М. Утекешева, Т. Джабаев, У. Асылбеков, У. Нусипжанов, М. Васильев, А. Лебедев, И. Мурзаева, К. Корольков, М. Аранышев, Р. Аширбекова, А. Климов, Л. Гожева.

Литовская киностудия

«Ореховый хлеб», 7 ч.
Автор сценария С. Шальтянис. Режиссер-постановщик А. Жебрюнас. Оператор-постановщик А. Моцкус. Художник-постановщик А. Ничюс. Композитор В. Ганелин. Звукооператор С. Вилькявичюс.
Роли исполняют: С. Сипайтис, Д. Казрагите, Л. Оболенский, А. Латенас, С. Ионинас, А. Шурна, Р. Арбачяускайте, Э. Пишкинайте, М. Лукашевская, К. Сморигинас, Р. Микучёнис.

Киностудия «Молдова-фильм»

«Агент секретной службы», 9 ч.
Авторы сценария М. Маклярский, И. Фрейлихман. Режиссер-постановщик И. Скутельник. Оператор-постановщик В. Белоногов. Художник-постановщик Н. Апостолиди. Композитор В. Загорский. Звукооператор А. Камерзан.
Роли исполняют: И. Мирошниченко, Г. Григориу, Д. Карачобану, Л. Арушунян, С. Иванов, П. Буткевич, В. Томкус, Н. Тимофеев, Д. Дариенко, М. Соцки-Войническу, Э. Радзиня, А. Гай, М. Волонтир, И. Боянжиу.

Зарубежные фильмы

«Нужно убить эту любовь», 8 ч.
Производство творческого коллектива «Иллюзион» (Польша).
Автор сценария Януш Гловацкий. Режиссер Януш Моргенштерн. Оператор Зыгмунт Самосюк. Художник Анджей Плоцкий. Композитор Богдан Мазурек.
Роли исполняют: Ядвига Янковска-Чесляк, Анджей Малец, Владислав Ковальский, Ян Энглерт, Барбара Вшесиньска, Алиция Яхевич, Януш Быльчинский, Томаш Ленгрен, Ян Химильсбах.

«Последний поцелуй», 9 ч.
Производство «Бельстар продюксьон» (Франция).
Авторы сценария Долорес Грассиан, Жан Куртолен, Жан Резников. Режиссер Долорес Грассиан. Оператор Ален Дероб. Композиторы Алис Дона, Ив Жильбер.
Роли исполняют: Анни Жирардо, Мария Паком, Бернар Фрессон, Дагмар Меньель.

«Брат и сестра», 7 ч.
Производство «Тохо» (Япония).
Автор сценария Еко Мизуки. Режиссер Тадаси Иман. Оператор Казутами Хара. Композитор Такеси Сибуя.
Роли исполняют: Кумико Акиёси, Масао Кусакари, Кимико Икегами, Нацуко Кахара, Атому Симодзо, Баку Овада, Суги Отаки.

ПОЗДРАВЛЯЕМ!

С 70-летием



Ешурина Владимира Семеновича, кинорежиссера и кинооператора, заслуженного деятеля искусств РСФСР, лауреата Государственных премий СССР, снявшего документальные фильмы «В стране Ленина» «Боевые будни», «Спортивная слава», «Вьетнам», «В стране вечных льдов», «Мы — верхолазы», «Это произошло в Чили», «В добрый путь, Нигерия!», «Мы с вами, вьетнамские друзья!», «Они стали солдатами», «Море зовет отважных» и многие другие.

С 60-летием



Владимирова Игоря Петровича, народного артиста СССР, снимавшегося в фильмах «В дни Октября», «Маяковский начинается», «Серая болезнь», «Твой современник», «Укрощение огня», «Исполняющий обязанности», «Самый жаркий месяц», «Обратная связь» и других.

С 60-летием



Ибрагимова Аждера Муталимовича, кинодраматурга и кинорежиссера, народного артиста АзССР, поставившего фильмы «Встреча», «Двое из одного квартала», «Ее большое сердце», «26 бакинских комиссаров», «Звезды не гаснут», «Дела сердечные» и другие.

С 50-летием



Юсова Вадима Ивановича, кинооператора, заслуженного деятеля искусств РСФСР, лауреата Государственной премии РСФСР имени братьев Васильевых, снявшего фильмы «Каток и скрипка», «Иваново детство», «Я шагаю по Москве», «Андрей Рублев», «Солярис», «Не горюй!», «Совсем пропащий», «Они сражались за Родину», «Юлия Вревская» и другие.





Вернисаж «ИК»

Ипполит Новодережкин

Эскизы к фильмам

Фото В. Бондарева

«Андрей Рублев»

«Пошехонская
старина»

«Судьба человека»

В развороте

«Пришел солдат
с фронта»

«Самый
последний день»

«Целуются зори»

«Встряска»